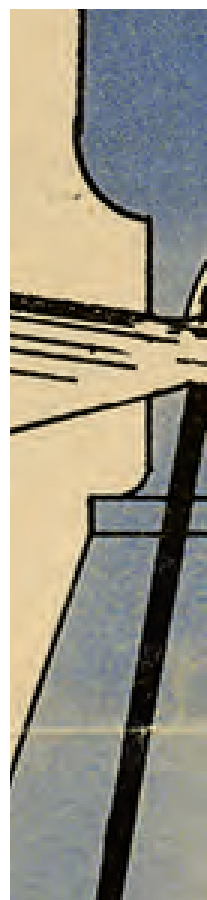


Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936

Cristophe Charle i Antoni Martí Monterde (editors)



Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936

**Relacions literàries, transferts intel·lectuals
i capitals culturals**

Cristophe Charle i Antoni Martí Monterde

Barcelona-París: història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936

**Relacions literàries, transferts intel·lectuals
i capitals culturals**

Cristophe Charle i Antoni Martí Monterde



- 9 **Presentació**
Christophe Charle i Antoni Martí Monterde

Introducció. Història de dues ciutats

- 15 **París, Barcelona i les capitals europees, segles XIX-XX**
Christophe Charle
- 39 **La *garçonnière* francesa**
Joan Ramon Resina
- 63 **Barcelona, latitud-longitud Europa**
Enric Bou

Modernismes

- 87 **La recepció dels artistes modernistes catalans a París, mite i realitat**
Eliseu Trenc
- 103 **Amistats perilloses: família, gènere i nació en els teatres de París i Barcelona (cap a 1870-cap a 1910)**
Jeanne Moisand
- 123 **Narcís Oller-Émile Zola: una altra ansietat de la influència**
Toni Dorca
- 137 **La mirada modernista. Santiago Rusiñol, periodista a París i l'emergència del camp literari català**
Antoni Martí Monterde
- 151 **El triangle de les Bermudes. *Transferts* triangulars i capitals culturals: París-(Escandinàvia)-Barcelona**
Carolina Moreno Tena
- 165 **Rubén Darío. La mirada modernista entre Barcelona i París**
Antoni Martí Monterde

Camp intel·lectual

- 197 **El ressò de l'afer Dreyfus a Barcelona**
Joaquim Coll i Amargós
- 209 **Camp, institució i xarxa: models parisencs de les revistes literàries de Barcelona (1915-1936)**
Diana Roig Sanz

- 233 **Diàlegs de la passió meditatbunda. Eugeni d'Ors a París**
Xavier Pla Barbero
- 267 **París, agost de 1914: Gaziél, *au-dessons de la mêlée***
Ester Pino Estivill
- 281 **Eugeni Xammar i el monogràfic sobre París de la revista *Iberia***
Joan Safont i Plumed
- 295 **Josep Pla: la memòria involuntària del periodisme**
Antoni Martí Monterde
- 315 **Alfons Maseras, periodista i escriptor entre París i Barcelona**
Montserrat Corretger
- 343 **Joan Estelrich, de Barcelona a París (1918-1935)**
Sílvia Coll-Vinent
- 355 **Nota sobre Paul Valéry i Barcelona**
Sílvia Coll-Vinent
- 361 **París i Barcelona: sincronia d'avantguardes poètiques?**
Marc Audí

Avantguardes

- 389 **L'eix París-Barcelona dins la geografia mundial de les avantguardes artístiques (1920-1939). Del qüestionament a la consolidació de la centralitat de París**
Béatrice Joyeux-Prunel
- 409 **Barcelona, novembre de 1922: coordenada clau de l'avantguarda parisenca**
Bernat Padró Nieto
- 447 **La Barcelona fantasiejada dels escriptors francesos: el cabaret, estudi d'un mitema**
Roxana Nadim
- 459 **Nota sobre els autors**

Presentació

L'any 2013, a iniciativa dels investigadors de la Universitat de Barcelona Ester Pino Estevill, lectora de l'Institut Ramon Llull a Lió, i Antoni Martí Monterde, es va celebrar un primer seminari anomenat *Estació de França. Llegir la modernitat entre França i Catalunya* sobre les relacions literàries i intel·lectuals entre les cultures catalana i francesa, centrat en el periodisme literari. Un segon seminari amb el mateix tema, continuació lògica del primer, es va portar a terme l'any següent amb Ester Pino com a lectora de la Université Paris IV-Sorbonne.¹ Aquesta experiència positiva, en la qual va col·laborar activament l'Institut Ramon Llull, i la posterior constitució del Grup de Recerca de Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu de la Universitat de Barcelona, han permès definir una línia específica de recerca centrada precisament en el desenvolupament continu dels principis conceptuals dels seminaris *Estació de França* com un dels principals camps d'acció de les activitats del grup.

Com a resultat d'aquesta reflexió i de la intensificació d'aquesta línia de treball, a banda de la recerca habitual, diferents membres del grup sobre la modernitat, la literatura i la ciutat, el periodisme i la literatura, etc. van decidir ampliar l'estructura dels seminaris per centrar-se en la relació existent entre la capital francesa i la capital catalana. Així és com va néixer la idea d'un simposi internacional sobre les relacions intel·lectuals entre Barcelona i París.

Una de les lectures que va aparèixer de manera recurrent al llarg de la definició dels continguts procedia dels treballs de Christophe Charle, precisament sobre París i les capitals culturals europees.² D'altra banda, el tema de la modernitat urbana i de la literatura ja constituïa un camp de recerca fonamental³ per a certs investigadors de la Universitat de Barcelona i havia esdevingut, fins i tot, l'eix d'un programa de tercer cicle: el màster Barcelona-Europa. Literatura i història comparada dels intel·lectuals, en col·laboració amb el Museu d'Història de

1. El programa d'aquests dos seminaris complementaris del Grup de Recerca de Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu està disponible a: <http://stel.ub.edu/espaignaredefrance/ca/seminaris>.

2. Christophe CHARLE, *Paris, fin de siècle. Culture et politique*, París, Seuil, 1998; *La crise des sociétés impériales France, Allemagne, Grande-Bretagne, 1900-1940, essai d'histoire sociale comparée*, París, Éditions du Seuil, 2001; Christophe CHARLE, Daniel ROCHE (ed.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 2002; Christophe CHARLE (ed.), *Capitales culturelles et Rayonnement culturel. XVIIIe-XXe siècle*, París, Éditions Rue d'Ulm, 2004; Christophe CHARLE (ed.), *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

3. Álex MATAS PONS, *La ciudad y su trama*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010; Antoni MARTÍ MONTERDE, *Poética del Café. Un espacio de la Modernidad Literaria Europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Barcelona (MUHBA), el programa del qual incloïa un mòdul complet dedicat a les *Ciutats per pensar Europa*,⁴ complementari dels seminaris *Literatura i Ciutat*, que el Museu organitza cada primavera a la Vil·la Joana i, des de 2013, en col·laboració amb el grup de recerca *Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu* de la Universitat de Barcelona.

En aquest context, i sabent que el grup de la Universitat de Barcelona ja havia gaudit de la presència de Christophe Charle en una de les seves activitats, el *Simposi internacional Qui Acusa. Figures de l'intel·lectual europeu*, de 2013,⁵ vam començar a treballar a partir de les tesis de Charle i del seu equip de col·laboradors de l'Institut d'Història Moderna i Contemporània de París sobre el projecte de simposi *Barcelona-París*. En cert moment vam considerar la possibilitat que fos Charle mateix qui fes la conferència inaugural del simposi, per a la qual cosa només calia superar un petit obstacle conceptual.

En els treballs coordinats per Charle, en particular a *Capitals culturals, capitals simbòliques. París i les experiències europees, segles XVIII-XX*, en contra del que podíem esperar, mai no s'havia fet esment de Barcelona i, a tot estirar, s'havia parlat de la possibilitat de fer-ho, però el capítol dedicat a l'experiència de la modernitat a Espanya quedava reservat a Madrid. No hi ha dubte que el fet de ser la capital d'un Estat havia jugat a favor de la capital espanyola, però això resultava incoherent des del punt de vista del concepte de modernitat cultural. D'altra banda, les obres esmentades s'ocupaven de ciutats que tampoc eren capitals de països.

Després d'haver superat aquest oblit, el camí que calia seguir per establir una col·laboració que analitza les geografies simbòliques de les capitals culturals a la península Ibèrica era clar i ens vam posar a treballar. Hauria pogut ser un simposi més, que hagués adoptat el format convencional dels simposis que s'organitzen habitualment, però la idea va evolucionar tant que vam acabar per organitzar un doble simposi *Barcelona-París* amb dues seus naturals: una primera part a Barcelona i una segona part a París. Això va donar lloc, així doncs, a dos simposis complementaris: *Relacions intel·lectuals i capitals culturals*, a Barcelona (MUHBA), el mes de maig de 2015, i *Transferències intel·lectuals i capitals culturals*, a París (Institut d'Estudis Avançats), el setembre-octubre del mateix any, amb prop de cinquanta participants procedents dels dos països.⁶

4. El programa està disponible a: <http://stel.ub.edu/master-bcn-europa/docencia/monografics/ciutats-pensar-europa>.

5. El programa està disponible a: <http://stel.ub.edu/master-bcn-europa/activitats/activitats-anteriors>. L'obra resultant és Bernat PADRÓ, Antoni MARTÍ MONTERDE, *Qui Acusa. Figures de l'Intel·lectual Europeu*, Barcelona. Edicions UB, 2015.

6. El programa està disponible a: <http://stel.ub.edu/espaigaredefrance/ca/simposi-barcelona-apostes-2015>.

El doble simposi internacional *Barcelona-París* té l'objectiu d'estudiar i fer conèixer les relacions intel·lectuals entre les dues ciutats en el període 1875-1975 des del punt de vista de la literatura comparada, de la història comparada dels intel·lectuals i de la història cultural de les capitals.

Al segle XIX i durant part del segle XX, París va ser una referència ineludible per a Barcelona fins al punt que va marcar profundament el seu model urbà i de ciutadania, com també en el camp literari i intel·lectual. Dit això, aquesta relació s'ha estudiat principalment en el camp de les arts plàstiques i, especialment, en el de la pintura. En el cas que ens ocupa, ens hem centrat en els escriptors i el seu compromís polític i intel·lectual.

La major part dels grans escriptors catalans van passar en un moment o l'altre per París sigui com a corresponsals, com a viatgers o com a exiliats, i veien la capital francesa com allò que hauria de ser Barcelona, o com allò de què hauria de fugir. A més a més, la literatura catalana s'ha definit, durant una gran part de la seva història i de manera molt marcada, a través de la relació amb la literatura francesa, atès que les lectures, els debats literaris i els fonaments ideològics de la irradiació de París troben una caixa de ressonància i un desenvolupament específic a Barcelona. D'altra banda, són nombrosos els escriptors francesos que han residit a Barcelona i que mereixen ser contextualitzats i estudiats.

L'existència de certs desequilibris i certes asimetries en les relacions entre aquestes dues capitals ens obliga, vista la intensitat i l'amplitud que presenten, a no limitar-nos a una simple comparació i a reflexionar també sobre el paper que ha tingut aquesta relació en la història cultural europea.

Aquest esforç va esgotar les energies del grup de recerca de Barcelona, que es va centrar en altres activitats lligades a altres objectius seus, de manera que els seminaris *Estació de França* van caure en l'oblit fins que van poder ser recuperats a la tardor de 2019 amb un nou format: des d'aleshores, les seus de Barcelona alternaran amb les de les universitats franceses⁷ i les conferències del seminari de 2019 s'integraran en el segon volum d'aquesta obra.

En optar per la publicació en forma de llibre —no només les actes, sinó un llibre— hem decidit que el format ideal de publicació és la col·lecció *Pòsits* del MUHBA, seguida d'una versió francesa publicada per una editorial de París. El projecte editorial ha estat molt complex, no només per la quantitat de material que cal editar, sinó també per les circumstàncies polítiques i econòmiques excepcionals que Catalunya ha viscut els darrers anys. Inicialment, vam considerar la possibilitat d'editar un sol volum, però finalment hem optat per dividir-lo en dues parts per tal que l'empresa sigui més viable. La primera part

7. El programa del seminari *Estació de França* del 3 d'octubre de 2019 està disponible a: <http://stel.ub.edu/espaigaredefrance/ca/seminaris>.

cobrirà el període que va des de la fi del segle XIX fins a la Guerra Civil espanyola i l'altra es dedicarà al període entre la postguerra i 1975.

És un horitzó cronològic de partida, que no exclou altres calendaris històrics per a nous seminaris *Estació de França*. La tasca és immensa perquè el corpus de les relacions que s'han de documentar i estudiar és pràcticament infinit. El mapa intel·lectual d'Europa troba en la relació literària entre París i Barcelona un dels principals vectors i una gran font d'autors i de temes per estudiar des del punt de vista de la història contemporània dels intel·lectuals i de la literatura comparada.

Aquest és, així doncs, el primer volum que publiquem de *Barcelona-París. Transferències intel·lectuals, relacions literàries i capitals culturals*. Esperem disposar ben aviat del segon volum. No ens queda altra cosa que agrair l'esforç de tots els que van intervenir en els simposis. Esperem tornar a veure'ls ben aviat i tan sovint com sigui possible per estudiar i estrènyer encara més els vincles que uneixen l'Estació de França de Barcelona i l'Estació de Lió de París.

Christophe Charle (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
Antoni Martí Monterde (Universitat de Barcelona)

Introducció. Història de dues ciutats

París, Barcelona i les capitals culturals europees, segles XIX-XX

Christophe Charle

El segle XIX és sens dubte el període per excel·lència d'afirmació de les capitals europees segons la definició contemporània d'aquestes. És també el segle en què exerceixen el paper més important a escala nacional i internacional com a conseqüència de l'expansió econòmica, demogràfica i colonial d'Europa. Diverses dades de primer ordre confirmen l'originalitat d'aquest període. Abans del segle XIX, gran part d'Europa estava dividida en múltiples estats o principats de poca extensió, les capitals dels quals, residència dels sobirans, només tenien una importància molt relativa i de vegades eren superades per altres ciutats comercials, universitàries o financeres. És el cas de tot l'espai germànic i d'una gran part d'Itàlia, mentre que a l'Europa central i oriental eren les ciutats-metròpolis exteriors, capitals d'imperis multinacionals com Viena o Istanbul, les que influïen en el destí dels estats nacionals ulteriors. Ni tan sols en els vells estats monàrquics, la capital havia concentrat tots els atributs de la centralitat. Així, París ha de compartir el protagonisme polític amb Versalles, Londres té la competència d'altres ciutats com Edimburg, Oxford o Cambridge en el camp intel·lectual i Madrid és una petita ciutat a escala europea (200.000 habitants al començament del segle XIX).¹ Convé entendre els factors que van afavorir l'emergència de noves capitals europees i l'expansió i la prosperitat inigualades de les ja antigues capitals (I). La segona temàtica que justifica aquesta comparació és la importància de les noves funcions culturals de les capitals europees, atès que les ciutats que exerceixen aquest paper no són totes capitals polítiques —és el cas de Barcelona—, però en general hi ha un nexa entre funció política i funció cultural o, si més no, la funció cultural porta a voler tenir un paper polític. És ben bé el cas de Barcelona en el tombant del segle XIX al XX o a la segona part del segle XX (II). Finalment, examinarem els efectes socials, culturals i simbòlics d'aquestes transformacions en els habitants i les relacions entre les nacions europees (III).

I. El segle de les capitals

Aquest auge de les capitals s'explica per raons generals que caracteritzen el conjunt de les ciutats del segle XIX i per factors particulars propis de l'estatus

1. Virgilio PINTO CRESPO (dir.), *Madrid. Atlas histórico de la ciudad 1850-1939*, Madrid, Lunwerg, 2001, pàg. 398.

d'aquestes ciutats en l'àmbit polític i internacional que aporten trets particulars a la seva expansió.

Creixement urbà

El més evident és el creixement urbà general que caracteritza Europa en conjunt. Comença més aviat a l'oest (Anglaterra, França) i es propaga cap a l'est (Alemanya, Europa central) i, tot seguit, cap al nord i el sud. Fins llavors, deixant de banda Londres, París i Nàpols, les capitals polítiques dels Estats europeus no eren necessàriament grans ciutats i, fins i tot, en certs casos (Alemanya), de vegades les «ciutats de residència» dels sobirans eren molt més petites que certs grans ports i ciutats de negocis sense funció política. Al segle XIX, en canvi, es posa en marxa la correlació que ens sembla lògica entre la importància demogràfica de la ciutat principal i la seva funció de comandament d'un espai nacional i, fins i tot, supranacional. A la fi del segle XVIII, París, Londres i Nàpols ja eren alhora la ciutat més gran del seu Estat i la capital política, econòmica i fins i tot cultural. En el transcurs del segle XIX, la resta de capitals s'ajusten a aquesta norma: Berlín, petita capital d'un petit Estat (el regne de Prússia), esdevé, en cinquanta anys, la tercera ciutat del continent i dirigeix un país recentment unificat, el Reich alemany de 1871, les dimensions del qual són gairebé equivalents a les de França. Madrid, capital artificial fundada al segle XVI per Felip II, acaba assolint una grandària respectable a escala europea (600.000 habitants els anys 1910) i concentra altres activitats a més a més de la funció administrativa: premsa, edició, universitat, centres de poder econòmic. Barcelona, a la mateixa època, competeix amb Madrid en molts sectors i la diferència de població entre l'una i l'altra es redueix: 235.000 habitants l'any 1857 i prop de 600.000, com la capital oficial, al començament del segle XX. Roma, que en el moment de la unificació d'Itàlia, l'any 1870, apareixia com una ciutat provincial i endarrerida per raó de la vinculació a un papat que rebutjava el segle, surt de l'ensopiment sota la pressió del poder piemontès promogut al capdavant del regne d'Itàlia. La seva població es desenvolupa molt més ràpidament que a l'època en què comandava els Estats de l'Església, malgrat que altres ciutats italianes com Florència, Torí, Nàpols i Milà continuessin mantenint el seu pes, sobretot en l'àmbit econòmic o cultural, davant d'aquesta capital recent.²

Aquest procés d'expansió ràpida i de modernització a marxes forçades també es produeix a les perifèries europees. Buda, Obuda i Pest, que formaven tres ciutats diferents a una banda i l'altra del Danubi, ciutats principals d'Hongria,

Taula 1. Evolució de la població de les capitals polítiques europees

	Anys 1800	Anys 1850	Anys 1870	Anys 1910	% de població del país
Londres	948.000	2.236.000	3.200.000	4.500.000	11,2
París	550.000	1.053.000	1.800.000	2.800.000	7,1
Nàpols	430.000	409.000	449.000	723.000 (ja no és capital)	
Viena	247.000	431.000	833.000	2.031.000	7,1
Berlín	172.000	437.000	825.000	2.071.000	3,2
Sant Petersburg	220.000	524.000	696.000	1.900.000	1,1
Moscou	300.000	440.000	612.000	1.500.000	0,8
Buda + Pest	25.000 + 25.000	42.000 + 119.000	{ 300.000	{ 880.000	4,4
Dublín	200.000	262.000	246.000	309.000	7,1
Copenhagen	101.000	130.000	181.000	462.000	16,6
Madrid	168.000	281.000	332.000	615.000	3,2
Barcelona	100.000	235.000	350.000	595.000	
Amsterdam	217.000	225.000	264.000	574.000	9,8
Lisboa	195.000	240.000	254.000	435.000	7,9
Roma	153.000	175.000	214.000	542.000	1,5
Brussel·les	66.000	132.000	177.000	665.000	10
Estocolm	76.000	93.000	136.000	342.000	6,2
Bucarest	50.000	104.000	142.000	341.000	4,9
Sofia	46.000	43.000	20.000	103.000	2,3
Belgrad	25.000	18.000	26.000	91.000	3,1
Atenes	12.000	30.000	45.000	167.000	6,3

Fonts: anys 1800-1850: P. BAIROCH, J. BATOU, P. CHÈVRE, *La population des villes européennes de 800 à 1850*, Ginebra, Droz, 1988; altres anys: B. R. MITCHELL, *European Historical Statistics 1750-1970*, Londres, Mac Millan, 1978; W. BERELOWITZ, O. MEDVEKOVA, *Histoire de St. Pétersbourg*, París, Fayard, 1996, pàg. 259 i 336; Cyril BUFFET, *Berlin*, París, Fayard, 1993; Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, París, Fayard, 1998; Catherine HOREL, *Histoire de Budapest*, París, Fayard, 1999; I. CHEVALIER, *La formation de la population parisienne au XIXe siècle*, París, PUF, 1952; C. JIRECEK, *Das Fürstenthum Bulgarien*, Praga, Viena, Leipzig, Tempky, Freytag, 1891, pàg. 368; C. PFISTER, H. E. EGLI, *Historisch-Statistischer Atlas des Kantons Bern 1750-1995*, Berna, Historischer Verein des Kantons Bern, 1998, pàg. 48 i M. JORIO (dir.), *Dictionnaire historique de la Suisse*, Hauterive, Attinger, 2002, tom II, pàg. 225; *The Statesman's Year-Book*, 1912, Londres, Mac Millan, 1912.

2. Vittorio VIDOTTO (ed.), *Storia di Roma, dall'antichità a oggi*, Bari, Laterza, 2002, pàg. 137-156; I. INSOLERA, *Le città nella storia d'Italia. Roma*, Bari, Laterza, 1981, pàg. 370 i seg.



Boulevard de Sébastopol, París, c. 1865

un Estat sotmès al començament del segle XIX, s'uneixen per constituir una sola ciutat l'any 1873. Formen així la capital, en creixement molt ràpid, del regne hongarès quasi autònom després del Compromís de 1867.³ Budapest atreu llavors una part considerable de totes les funcions modernes del país (un terç de la indústria)⁴ mentre les seves fronteres urbanes s'estenen contínuament cap a l'est. Fins i tot en els nous estats balcànics, les capitals també monopolitzen gairebé totes les funcions. Així, Atenes, Sofia, Bucarest i Belgrad, que eren ciutats insignificants a la fi del segle XIX, es doten d'universitats, teatres i museus. Als països escandinaus i a Rússia, les capitals assoleixen així mateix, en poques dècades, una grandària significativa malgrat la seva condició de capitals relativament recent. No sols acullen el poder polític i la cort, sinó també activitats econòmiques modernes i avantguardes literàries, artístiques i polítiques. Així, Sant Petersburg, els suburbis industrials de la qual creixen considerablement a partir de 1890 amb el desenvolupament del capitalisme a Rússia, és també la seu dels partits de l'oposició.⁵

Concentració dels capitals

Aquest ràpid creixement és originat per les activitats pròpies de les capitals, que atreuen grups de migrants rurals i urbans de tota mena que hi poden trobar ocupacions i carreres molt més diverses que a les ciutats ordinàries. Les classes dirigents que hi resideixen tot l'any o una part de l'any mantenen, amb uns ingressos superiors i una forma de vida luxosa, tota una sèrie de comerços (hotels, restaurants, botigues de roba, espectacles, llibreries, etc.), fàbriques de productes específics amb un alt valor afegit (vestimenta, joies, cotxes, armes) i necessiten nombrosos empleats domèstics (minyones, governantes, cuineres, cotxers, lacais, bugaderes, preceptors) per fer palès el seu estatus social i mantenir a distància les contingències materials. Per imitació, els nous membres de les classes burgeses i mitjanes que es beneficien de l'expansió industrial, comercial i financera de les ciutats situades al bell mig del moviment dels negocis reproduïxen a una escala més modesta els mateixos consums ostentosos i les mateixes demandes de serveis elaborats. El creixement de l'Estat que acompanya l'emergència de les noves nacions, com també la complexa gestió de les nacions antigues o de ciutats cada

3. John LUKACS, *Budapest 1900*, París, Quai Voltaire, 1990.

4. Catherine HOREL, *Histoire de Budapest*, París, Fayard, 1999, pàg. 169.

5. Ewa BÉRARD, «Saint-Petersbourg-Moscou, capitale culturelle, capitale spirituelle? L'autocratie russe dans l'ambivalence de ses symboles», dins Christophe CHARLE, Daniel ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 2002, especialment pàg. 117; Wladimir BERELOWITCH, Olga MEDVEKOVA, *Histoire de St Pétersbourg*, París, Fayard, 1996, pàg. 350-359; Ewa BÉRARD (dir.), *Saint-Petersbourg: une fenêtre sur la Russie 1900-1935*, París, Ed. de la MSH, 2000, especialment pàg. 119-123 i 149-154.

vegada més grans, implica ocupacions administratives amb nivells de qualificació de tota mena i forces militars o policiaques sense equivalent a les ciutats ordinàries desproveïdes d'aquestes funcions de comandament.

Aquests múltiples sectors professionals també tenen una demanda d'educació i formació que dona lloc a la creació de centres primaris, secundaris, tècnics o superiors que acullen jovent, de vegades vingut de bastant lluny, que s'allotja en pensions i internats. A més, el creixement urbà impulsa la construcció d'equipament urbà i d'immobles destinats a habitatge o amb funcions econòmiques, la qual cosa crea desenes de milers de llocs de treball en el camp de la construcció, de les obres públiques i de les indústries relacionades (pedreres, estructures, materials, transports, etc.). La proximitat de mercats de consum massius i diversificats incita certes indústries a establir-se tan a prop com poden d'aquests centres urbans dominants. La industrialització, lligada sovint a les activitats de la segona revolució industrial (química, electricitat, indústries mecàniques recents, indústries alimentàries, etc.), requereix capitals cada vegada més importants i també finançament per a les noves activitats de l'Estat i de les ciutats, la qual cosa impulsa la fundació o el desenvolupament de nous bancs de dipòsits o de negocis oberts a clients particulars i a la inversió en fons públics o noves indústries. Londres, París, Viena, Berlín, Budapest, Sant Petersburg... i també Madrid i fins i tot Roma esdevenen capitals financeres que superen les antigues ciutats bancàries i de negocis del començament del segle XIX. Les seues socials d'aquestes entitats s'estableixen a les grans avingudes modernes i el seu caràcter fastuós simbolitza la potència nacional i internacional, com també s'esdevé en el cas de les grans botigues sovint situades a prop. Així, a París, al boulevard Haussmann o al boulevard des Italiens es troben els magatzems Printemps i les Galeries La Fayette, però també el Crédit Lyonnais i la Société Générale, i al carrer de Rivoli, els magatzems del Louvre i el Bazar de l'Hôtel de Ville o La Samaritaine. A Madrid, els grans bancs es concentren al carrer Alcalá, a Berlín, la Potsdamer Platz i la Tauentzienstrasse estan vorejades per les façanes de les grans botigues Wertheim i KadeWe (Kaufhaus des Westens), mentre que a Budapest el gran magatzem s'anomena de manera significativa La Parisienne.⁶ A Viena, aquests palaus comercials es reparteixen entre el vell centre, sobre el Graben o la Kärtnerstrasse i les noves avingudes de fora del Ring com la Mariahilferstrasse (magatzems Gerngross, Herzmannsky i la Grande Fabrique).⁷

Sens dubte, aquest esquema ideal no es produeix en totes les capitals, però es compleix a les principals i sobretot a les dels estats més centralitzats i més dinàmics. L'estructura d'ocupacions, deformada en benefici del terciari —i sobretot

del terciari no productiu—, que caracteritzava les ciutats residencials del segle XVIII, es reequilibra així a les noves capitals europees, on el terciari productiu i les activitats artesanals o industrials qualificades exerceixen un paper cada vegada més important en l'ocupació. Els centres de les capitals, a causa del cost creixent dels terrenys, tendeixen a especialitzar-se en les activitats amb més valor afegit i més relacionades amb els mercats amb un cicle econòmic més feble: finances, bancs, roba, transformació de productes alimentaris, béns rars de caràcter cultural (impresament, edició, premsa, espectacles). Les indústries pesants, brutes o que requereixen espai i que han d'estar situades prop dels mitjans de transport moderns (estacions, canals, ports) són empeses, cada vegada més, cap als suburbis, més enllà dels límits oficials de la ciutat.

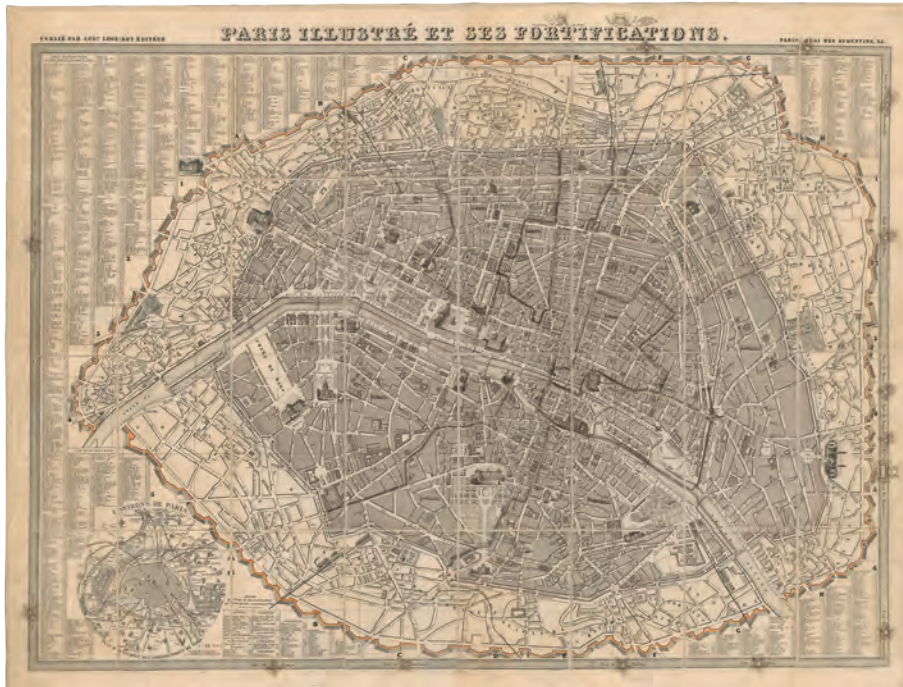
Desenvolupament d'un urbanisme de capital

Fins aquí hem raonat com si es tractés d'una expansió demogràfica impulsada només per tendències naturals i que escapés de la voluntat col·lectiva (moviments de població, desenvolupament econòmic, necessitats administratives i socials o culturals). És cert que la voluntat dels grups dirigents situats al capdavant d'aquestes capitals no podia decidir tota sola l'orientació del creixement de les ciutats capitals en detriment d'exemples de capitals «artificials» nascudes de la voluntat d'un estat i, fins i tot, d'un sobirà. Al segle XIX, els dirigents polítics continuaven somiant amb tenir un paper de control o canalització de les tendències universals descrites més amunt, però el que encara era possible quan es tractava d'estats modestos i de ciutats de mida humana esdevenia cada vegada més il·lusori quan es tractava d'uns quants centenars de milers d'habitants i quan fins i tot se superava el milió o uns milions d'habitants. Els dirigents polítics i els responsables de les ciutats eren perfectament conscients que aquests creixements urbans tan ràpids acumularien problemes de gestió i riscos socials en cas de dificultats de proveïment o d'alentiment de l'activitat que enviés a l'atur masses humanes tan nombroses. Els disturbis i les insurreccions que es van produir a París des de la Revolució Francesa fins a la Comuna (1830, 1848, 1870-1871), l'agitació política i social que va caracteritzar una part de la història de Londres a la primera meitat del segle XIX (moviment cartista) o al final dels anys 1880,⁸ les temptatives de revolució reeixides o avortades que van conèixer Berlín, Viena, Praga, Budapest, Roma i Milà al voltant de 1848, la revolució de 1905 a Sant Petersburg són aquí per recordar-los periòdicament la fragilitat del seu poder sobre aquestes ciutats, seues teòriques de l'autoritat suprema. Així doncs, com a

6. PINTO CRESPO, *Madrid. Atlas histórico...*, pàg. 416; LUKACS, *Budapest 1900...*, pàg. 85.

7. Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, París, Fayard, 1998, pàg. 254-256.

8. Francis SHEPPARD, *History of London. [7] London, 1808-1870: The Infernal Wen*, Londres, Secker & Warburg, 1971; Gareth STEDMAN JONES, *Outcast London*, Oxford, Clarendon Press, 1971.



Mapa de París amb els principals monuments i fortificacions de la ciutat, Auguste Logerot Éditeur, París, 1847

continuació de l'urbanisme voluntari de les capitals d'antic règim —com a símbols de potència i de grandesa— i en resposta, alhora, als perills i les amenaces que implica l'amuntegament de masses humanes prop del poder central, es desenvolupen polítiques urbanes voluntaristes en diversos moments.

Es porten a terme de manera privilegiada entre els anys 1840 i 1880, és a dir, en el moment de més forta tensió demogràfica, social i política d'unes ciutats que han crescut massa de pressa. A Londres, el desenvolupament del ferrocarril i de la xarxa metropolitana a partir de 1862 permet eliminar alguns barris marginals i alleugerir les densitats desenvolupant els suburbis.⁹ A París, les grans obres decidides per Napoleó III i el seu prefecte Haussmann a partir de 1852 i l'annexió dels suburbis més propers, l'any 1860, disminueixen la pressió demogràfica en els barris centrals on s'havien originat revoltes i epidèmies a la primera meitat del segle. A Berlín, l'extensió dels límits de la ciutat fora del mur de concessió l'any 1861 i la posterior supressió d'aquest mur l'any

9. Daniel J. OLSEN, *The Growth of Victorian London*, Londres, Batsford, 1976.



Plànol del projecte de reforma i Eixample a Barcelona d'Ildefons Cerdà i Soler, Barcelona, 1859

1868;¹⁰ a Viena, l'eliminació de les fortificacions i la urbanització voluntària de la zona així alliberada per la Ringstrasse i les zones properes entre 1858 i 1875; a Roma, la creació de nous barris al voltant de l'estació Termini i al nord del Vaticà a partir de 1870; a Madrid, el traçat de nous bulevards i la construcció d'edificis públics a la perifèria de l'antic centre, a les noves zones recuperades de les comunitats religioses, reproduïxen aquests models assenyalats per les capitals europees més grans. De la mateixa manera, a Atenes, Bucarest o Budapest, a la fi del segle, es reprenen les grans obertures de vies haussmanianes i els traçats de grans vies circulars per connectar els nous barris entre ells. La construcció de monuments de caràcter polític i d'edificis públics també s'accelera al llarg d'aquest període en totes les capitals.

El record d'aquestes polítiques de racionalització de la circulació i de repartiment de funcions (administració, comerç i finances al centre, indústria a la perifèria, diferenciació de l'hàbitat segons els grups socials, aparició de suburbis

10. Cyril BUFFET, *Histoire de Berlin*, París, PUF, 1994, pàg. 215.

residencials) caracteritza encara el paisatge de les ciutats capitals actuals perquè han adquirit un valor històric derivat de la relativa unitat estilística que presenten. Tanmateix, al seu moment, els esperits tradicionals van deplorar que aquestes mesures autoritàries destruïssin edificis antics (esglésies, cases, palaus particulars) i esborressin del mapa barris pintorescos per substituir-los per la uniformitat monòtona de les noves artèries guarnides amb falsos edificis històrics oficials o religiosos construïts generalment amb un pastitx d'estils del passat.

La Ringstrasse de Viena porta a l'apogeu aquest historicisme on els arquitectes del segle XIX, modernitzadors però avergonyits d'ells mateixos, preferien construir imitacions, fossin de l'antiguitat, en forma de temple grec, per al Parlament, de l'edat mitjana, d'estil gòtic, per a l'Ajuntament (Rathaus), l'Òpera, la Universitat i el Kunsthistorisches Museum, o del barroc per al Burgtheater.¹¹ Altres capitals més modernes tampoc van ser gaire més audaces, i els monuments que s'hi van edificar estaven inspirats així mateix en models antics, com el Parlament neogòtic de Budapest (1902), prop del Danubi, imitant el Parlament de Londres situat a la riba del Tàmesi,¹² o els centres neoclàssics de Munic, Atenes i Hèlsinki. O l'Òpera de París, començada per Napoleó III l'any 1861 i que no es va acabar fins a 1875, una obra de Charles Garnier que combina diversos estils en un fast barroc digne del lloc de distracció de l'alta societat. Fins i tot quan els municipis o l'Estat assumeixen de manera més autoritària la construcció d'aquests equipaments, el caràcter encara no democràtic de la gestió en la majoria de capitals europees permet que els cercles privilegiats i els dirigents solidaris amb ells orientin l'equipament urbà prioritàriament cap a la satisfacció de les seves necessitats i del seu espai de residència.

A París, tot i que a primera vista l'esforç d'Alphand per crear espais arbrats a l'oest (Bois de Boulogne), al nord (Buttes-Chaumont), a l'est (Bois de Vincennes) i al sud (Parc Montsouris), durant el Segon Imperi, sembli repartit equitativament entre les diferents parts de la ciutat, en realitat les superfícies respectives d'aquests diversos espais verds afavoreixen clarament els habitants dels barris benestants, que a més a més comparteixen el Parc Monceau (districte VIII), el jardí dels Champs-Élysées (districte VIII), el Champ de Mars (districte VII) a més del Bois de Boulogne (districte XVI) molt proper. De la mateixa manera, el Tiergarten és el lloc de descans privilegiat dels barris burgesos de Berlín tot esperant l'arranjament del bosc de Grönwald i del centre

balneari de Wannsee, connectat al centre històric per l'S-Bahn. Més endavant es van crear parcs per als barris populars del sud i el sud-est de la capital de Prússia (Hasenheide, Treptow). El West End de Londres, lloc d'elecció de les classes dominants, pot gaudir de diversos grans parcs posats a disposició del públic per la Corona: Saint James's Park (93 acres), Hyde Park (363,75 acres), Regent's Park (472,25 acres), Kensington Gardens (274,25 acres).¹³ Per contra l'East End industrial i portuari queda abandonat: el Victoria Park (217 acres) destinat als barris populars i populosos de Bethnal Green, Hackney i Poplar no s'obre fins a l'any 1887.¹⁴ La població de Viena es pot esbargir al Volkspark, prop del Ring, al Prater, proveït d'atraccions forasteres, o als municipis rurals on es multipliquen les tavernes a l'aire lliure (*Heuriger*), o anar a passejar al Wienerwald que cobreix els turons del voltant. Els habitants de Budapest poden anar a passejar al parc Varosliget, situat al final de l'avinguda Andrassy, mentre que la població madrilenya, als estius tòrrids, es refresca als espais ombrejats del Retiro.¹⁵ Al final de segle, en gairebé totes les capitals, seguint el model londinenc, neixen suburbis semirurals amb vil·les o cases amb jardí que acullen burgesos cansats de la tensió de la vida moderna a les capitals i de les noves contaminacions urbanes, és a dir, la circulació de tramvies elèctrics i automòbils que augmenta el nivell sonor i la pol·lució al centre.

II. Capitals culturals

Per determinar si aquestes noves capitals europees són capitals culturals no n'hi ha prou de considerar aquests indicadors demogràfics, econòmics o urbanístics. El procés de modernització presenta analogies entre les diverses capitals, però no condueix a tot arreu al domini efectiu de les activitats culturals. No sempre n'hi ha prou amb disposar de teatres, d'òpera, museus, biblioteques, sales de concerts, organitzar exposicions, publicar llibres i diaris per produir la difusió i l'atracció que implica la noció de capital cultural, i l'èxit és encara més aleatori si tenim en compte que la història de les cultures a Europa està travessada per corrents contradictoris tal com he assenyalat en el meu llibre *La dérégulation culturelle*.¹⁶ D'una banda, les circulacions en tots els àmbits de la cultura s'intensifiquen i es

11. Carl E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle*, París, Le Seuil, 1983 i *De Vienne et d'ailleurs*, París, Fayard, 2000, capítol VII; Monika STEINHAUSER, «Théâtre et théâtralité urbaine au XIXe siècle en Allemagne. L'exemple des théâtres publics de cour», dins CHARLE, ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales...*, pàg. 205-206.

12. LUKACS, *Budapest 1900...*, pàg. 76.

13. London County Council, *London Statistics*, vol. 16, 1905/1906, pàg. 150-153. 1 acre equival a 4.046 m². Per tant, per obtenir l'equivalència aproximada en hectàrees només s'han de dividir les superfícies per dos i són, respectivament, 46 ha, 170 ha, 240 ha, 135 ha i 105 ha.

14. London County Council, *London Statistics...*, pàg. 152.

15. Un barri de vil·les elegants envolta aquest parc, de la mateixa manera que el suburbi residencial de Neuilly, a París, envolta el Bois de Boulogne (LUKACS, *Budapest 1900...*, pàg. 69).

16. Christophe CHARLE, *La dérégulation culturelle, essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, París, PUF, 2015.

diversifiquen gràcies a l'acceleració dels intercanvis i de les mobilitats i gràcies a l'augment dels públics i dels recursos dedicats a les activitats culturals. De l'altra, les capitals polítiques o les ciutats que aspiren a assolir aquest estatus volen refermar l'especificitat de cada nació i fins i tot rebutjar, en el cas de les nacions en procés d'emergència, les dominacions culturals exteriors i definir un espai cultural autònom més o menys coincident amb l'espai nacional, que s'expressarà a través dels autors, les músiques, les obres d'art i els estils propis. Com que la dotació de les nacions i les capitals és molt desigual en el punt de partida d'aquesta competició, els dos processos contradictoris, tot i que força comuns arreu d'Europa al llarg del segle XIX fins i tot del XX, no condueixen al mateix paisatge final, sobretot si es té en compte l'especificitat de les diferents arts, de la literatura, del món de l'espectacle. Per manca de temps i d'espai, només podré esmentar, per tant, alguns exemples manllevats de diferents camps i amb un nombre limitat d'exemples urbans perquè les obres no estan sempre igual d'avançades per permetre comparacions exhaustives d'indicadors homogenis. Evidentment, em referiré principalment al cas de París tant per l'abundància d'informació com per la problemàtica del nostre col·loqui.

Llocs dedicats a la memòria

El que és nou al segle XIX és la voluntat de fer de l'espai urbà i de certs llocs simbòlics de les capitals representacions sintètiques, no només del sobirà —perquè aquest, a mesura que s'avança en el temps, ha de compartir el seu poder amb altres instàncies com els parlaments—, ni tampoc de la ciutat capital, sovint sota tutela administrativa, sinó de l'espai nacional sencer. Efectivament, els desplaçaments cada vegada més ràpids i massius de les poblacions a escala regional, nacional i fins i tot internacional fan de la capital un punt de convergència de múltiples grups per raons econòmiques, polítiques, educatives, culturals o simplement de lleure. Les guies turístiques, ara productes de consum de masses, posen en valor aquesta història nacional resumida en llocs simbòlics que els visitants d'un dia o els residents més permanents han de visitar. Les ciutats que tenen un riu o un gran eix central tendeixen a concentrar aquests llocs nacionals a prop seu per facilitar el naixement d'un circuit amb etapes obligades, realçat per la perspectiva urbana i el mirall de l'aigua: a Londres, Buckingham Palace, el Parlament, l'abadia de Westminster —lloc d'inhumació dels anglesos il·lustres—, Trafalgar Square i la columna dedicada a Nelson, la catedral de Sant Pau i la Torre de Londres permeten seguir així la història nacional en síntesi. A París, l'eix est-oest, paral·lel al Sena, va de la plaça de la Bastilla a l'Arc de Triomf passant per l'Ajuntament, el Louvre, el palau des Tuileries, la plaça de la Concorde i el Palais-Bourbon, seu del Parlament. També ofereix la història plena d'accidents del país, en aquest cas del país de la Revolució. A Berlín, l'avinguda Unter den Linden, des de la Porta de Brandeburg fins al

Castell Reial, passant per la Universitat, la Staatsbibliothek, l'Òpera, la Neue Wache i la catedral, permet visitar la història de la constitució de Prússia, però també de tota la cultura alemanya amb l'acabament del complex de l'Illa dels Museus on tots els tresors artístics des de l'antiguitat fins als nostres dies s'acumulen sota la direcció d'un Estat il·lustrat.¹⁷

A Roma, el problema és més complicat perquè l'espai romà ja està saturat de símbols històrics que remetent a la història de l'Imperi Romà o al paper del Papat des de l'edat mitjana i el Renaixement. La nova monarquia italiana procedent del Piemont tracta, precisament, de fer-los oblidar perquè els italians facin seva la història de la nació a través d'una visió laica del seu destí. Però la construcció de l'enorme monument a Víctor Manuel II (Vittoriano) per commemorar alhora el *Risorgimento* i el paper de la dinastia Savoia en la unitat no aconsegueix fer de contrapès als centenars d'esglésies i a la basílica de Sant Pere, que continuen atraient centenars de milers de pelegrins catòlics d'Itàlia i d'Europa.¹⁸ A les noves nacions, les capitals també tracten d'imitar les seves predecessores dotant-se de monuments simbòlics de la seva identitat, però la vinculació a uns llocs determinats, el reconeixement d'una memòria col·lectiva són alquímies complexes que requereixen temps, pedagogia i moments crítics perquè les emocions cristal·litzin i les multituds es reuneixin. No n'hi ha prou amb voluntat política per assolir-ho. A França, la Tercera República havia de fer front al mateix problema que la monarquia italiana l'any 1870: l'espai públic estava envaït de monuments que hi havien erigit les monarquies i els imperis, mentre que la Revolució Francesa només havia deixat com a lloc de record durador una plaça buida, guarnida amb una columna a partir de 1830 per una monarquia que després va ser enderrocada: la «columna de Juliol» a la plaça de la Bastilla, que commemorava alhora les revolucions de 1789 i 1830. El funeral de Victor Hugo, el maig 1885, destinat a honrar el profeta de la República i a restituir al Panteó la funció laica i revolucionària de culte als grans homes, malgrat la multitud enorme que hi va assistir (més d'un milió de persones), no va aconseguir fer d'aquest temple neoclàssic, descentrat en la geografia simbòlica de la capital, un lloc de fervor per als partidaris del règim.¹⁹ En canvi, la tomba de Napoleó (o l'Arc de Triomf) inventada (o acabada) per la Monarquia de Juliol com a lloc de culte de la grandesa nacional continuava, i continua, atraient sempre molts més visitants que l'antiga església, inicialment

17. Thomas W. GAEHTGENS, «L'Île des Musées à Berlin», dins *L'Art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, París, Livre de poche, 1999, pàg. 45-97.

18. Catherine BRICE, *Monumentalité publique et politique à Rome. Le Vittoriano*, Rome, École française de Rome, 1998.

19. Mona OZOUF, «Le Panthéon», dins Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire I. La République*, París, Gallimard, 1984, pàg. 139-166.

dedicada a Santa Genoveva, patrona de París, per Lluís XV. Alemanya en conjunt, després de la unitat de 1871, no es reconeix tampoc necessàriament en els llocs de memòria de la monarquia prussiana evocats anteriorment: les antigues capitals (ciutats de residència) subsisteixen, efectivament, com a centres de poders regionals a causa de l'estructura federal de l'Imperi. Conserven els llocs d'identificació propis de cada part d'Alemanya: la Paulskirche a Frankfurt del Main, on eren designats els emperadors del Sacre Imperi i on es va reunir el Parlament de 1848, la catedral de Colònia, acabada gràcies a una subscripció nacional al segle XIX, el Palau Reial de Munic i el barri que l'envolta, el palau reial i el Zwinger de Dresden a Saxònia, els ajuntaments de les ciutats portuàries de la Lliga Hanseàtica (Hamburg, Bremen, Lübeck, Danzig, etc.), per no fer esment dels llocs sagrats històrics situats de vegades en petites ciutats o fins i tot fora de les ciutats.²⁰ Per tant, aquests símbols descentralitzats, nous productes de subscripció voluntària presents a tot Alemanya, expressen millor aquesta voluntat nacional que els monuments propis de Berlín, especialment les columnes Bismarck o les estàtues dedicades al canceller presents durant tot el Segon Reich.²¹

Sociabilitats culturals

Però els homes i les dones del segle XIX, tot i que apassionats per la història i animats de fervor nacional, també investiguen a les seves capitals emocions diferents de les nascudes del record o el patriotisme. Les cerimònies oficials marquen el ritme de la vida de les capitals, però amb massa variacions d'un país a l'altre per influir en la vida dels habitants o dels curiosos procedents d'altres bandes. El que els fascina i els atreu molt més són els nous espais de sociabilitat, de distracció, d'instrucció i de cultura que les capitals, per raó de la seva dimensió, dels recursos de què disposen i de la protecció dels Estats o del mecenatge d'habitants rics, concentren amb una varietat i una densitat sense equivalent en altres ciutats fins i tot importants. Des del segle XVIII, la capital anglesa i la capital francesa es distingien a Europa per la vitalitat de les reunions que possibilitaven els cafès, els restaurants, els cercles, les associacions, les múltiples societats culturals, els gabinets de lectura o els teatres i llocs de diversió, alguns efímers, que només duraven el temps que dura una moda, com els panorames, i d'altres duradors i convertits en autèntiques institucions on els experts en un àmbit determinat es reunien, es donaven a conèixer, intercanviaven opinions, discutien o s'embriagaven amb la barreja social. Així, el barri del Palais-Royal,

20. Étienne FRANÇOIS, Hagen SCHULZE, (ed.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Munic, Beck, 2001-2003, 3 volums.

21. Sandrine KOTT, *Bismarck*, París, Presses de Science Po, 2003, capítols 2 i 3; George MOSSE, *The Nationalization of the Masses*, Nova York, Howard Fertig, 1975.

a París, va ser important en tot moment a la primera meitat del segle XIX pels cafès, les botigues de moda, els gabinets de lectura i les redaccions de diaris. I a Londres, Fleet street i el barri dels diaris, els carrers del West End on es troben els clubs i els teatres concentren la sociabilitat cultural i política de les diverses elits. A París, els bulevards, llocs de passeig i diversió, situats una mica més al nord, destronen ben aviat el Palais-Royal. S'hi concentren els teatres, els grans cafès i els restaurants de moda, els passatges il·luminats amb gas, vorejats de botigues de luxe i a recer de les molèsties del carrer. A la perifèria, s'instal·len també llocs de plaer diversos destinats a clientele de pas (cases de prostitució, cabarets, musics-halls, cases de joc, cirks, parcs d'atraccions, balls a l'aire lliure). Aquests barris específics de la vida social són una conseqüència de la grandària d'aquestes velles capitals on poblacions ocioses o de pas hi troben distraccions a tota hora. A mesura que les altres capitals s'acosten a aquest model anglofrancès, apareixen fenòmens d'especialització anàlegs al centre de Viena, al voltant dels diaris i de certs cafès o teatres; a Berlín, al voltant de la Friedrichstrasse, on hi ha una estació important, s'estableixen sobretot teatres, hotels, restaurants i cafès; a Madrid, als carrers on es troben les principals sales d'espectacles; a Barcelona l'oferta d'espectacles es concentra al voltant de la Rambla, als locals recuperats dels antics convents, però aviat desborda el vell centre i s'estén fora dels antics límits, cap al passeig de Gràcia i els nous barris populars i industrials i cap al Paral·lel, etc.²²

Limitar-se a aquestes dades basades en els equipaments que es poden inventariar és, però, insuficient perquè aquests equipaments van lligats a polítiques públiques (monuments, equipaments de prestigi), a l'expansió urbana i a la concentració de les classes privilegiades dins les capitals o les ciutats dominants, però no aporten cap informació sobre la repercussió social i cultural efectiva que exerceixen ni sobre l'apertura d'aquestes ciutats a la cultura viva de la seva època, que és l'única manera d'avaluar la vitalitat d'una capital cultural. Ciutats de mida o funció similar poden tenir una capacitat de projecció o d'atracció molt diferent.

22. Sobre els barris dels teatres a París, Berlín i Viena, vegeu Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, París, Albin Michel, 2008 i també *La dérégulation culturelle...*. Sobre els cabarets i noves formes d'espectacle: Peter JELAVITCH, *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1997; Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998; Jerrold SEIGEL, *Paris bohème*, París, Gallimard, 1991. Sobre Madrid, PINTO CRESPO, *Madrid. Atlas histórico...*, pàg. 342-349; sobre els cafès situats als carrers que condueixen a la Puerta del Sol, PINTO CRESPO, *Madrid. Atlas histórico...*, pàg. 363-366; sobre Barcelona, Jeanne MOISAND, tesi citada, pàg. 113 i seg.

Atractivitat i projecció: exposicions

Un primer indicatiu disponible per al conjunt de les ciutats europees a la segona meitat del segle XIX és el nombre de visitants de les exposicions universals, unes exposicions que tenien diverses finalitats i on convergien diferents funcions socials, econòmiques i culturals, com ara la comparació industrial o comercial de les innovacions, l'oferta d'espectacles i distraccions dins o fora de l'exposició, i una funció intel·lectual cada vegada més important amb la celebració de congressos o manifestacions científiques en paral·lel a l'exposició principal.

Taula 2. Evolució del nombre de teatres a París, Berlín, Budapest, Londres, Madrid, Roma, Sant Petersburg i Viena

Teatres	1850	1874	1880	1891	1900	1910	1913
París	21	40	26	33	36	47	46
Berlín	?	10	13	20	22	30	38
Budapest	?	?	?	8	10	10	?
Londres	22	25 (1866)	?	30	38 (ciutat) 23 (periferia)	?	42 + 9
Madrid	8	13	?	15	22	36	?
Barcelona	4					24 + sales temporals	
Nàpols	?	15	?	?	?	15 + ?	?
Roma	4	?	?	?	?	8 + ?	?
Sant Petersburg	4	6	6	?	?	?	?
Viena	?	6	10	10	10	16	17

Fonts: Budapest: *Annuaire statistique de la ville de Budapest*; Madrid: V. PINTO CRESPO (dir.), *Madrid. Atlas histórico de la ciudad 1850-1939*, Madrid, Lunberg, 2001, pàg. 342-49; J. MOISAND, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle, v. 1870-v. 1910)*, tesi Institut Universitari Europeu, 2008, pàg. 165 i *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011; Florència, Nàpols, Roma: Carlotta SORBA, *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bolònia, Il Mulino, 2000, pàg. 269 i seg. i Baedeker, 1908; Londres: Allardyce NICOLL, *A History of Late Nineteenth-Century Drama 1850-1900*, Cambridge, Cambridge U. P., reimpressió de la 2a ed., 1962, vol. 5, pàg. 28-29; *London statistics 1904/05 i 1912/13*, pàg. 264; París, Berlín, Viena: C. CHARLE, «Les théâtres et leurs publics à Paris, Berlin et Vienne 1860-1914», dins C. CHARLE i D. ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIIIè-XXè siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 2002, pàg. 404; Sant Petersburg: VI. Mukiev, *Pétersbourg dans la main* (en rus), Sant Petersburg, 1874, 2003, pàg. 220-22 (reedició).

Recordem algunes dades en primer lloc: París és la ciutat que, al segle XIX i abans de 1940, va acollir més exposicions universals, set en total, els anys 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925 (arts decoratives), 1931 (exposició colonial) i 1937 (exposició d'arts i tècniques), per només dues o tres a Londres, una a Viena

(1873), dues a Barcelona (1888, 1929), dues a Brussel·les (1897, 1910), però cap a Berlín o Madrid.²³ Roma veu com Milà, capital industrial d'Itàlia, li passa al davant l'any 1906. Budapest, capital incompleta, compensa l'absència d'exposició universal organitzant una gran exposició nacional per celebrar el mil·lenni hongarès l'any 1896. Aquesta manifestació, just reconeixement a la nova importància de la capital hongaresa a l'Imperi, és inaugurada per l'emperador Francesc-Josep i l'emperadriu Elizabeth. Sis milions de visitants els segueixen, gairebé tants com a la infortunada exposició de Viena de 1873, l'èxit de la qual va resultar compromès pel crac de la Borsa i una epidèmia de còlera.²⁴

A més a més, les exposicions de París van ser les més visitades i van tenir en conjunt un gran rendiment econòmic. Van passar d'una mica més de cinc milions de visitants l'any 1855 a 11 milions l'any 1867, 16 milions l'any 1878, 25 milions (visitants que van pagar entrada) l'any 1889, 50 milions l'any 1900, 15 milions l'any 1925 i 31 milions l'any 1937. El rècord absolut de 1900 només va ser superat al final del segle XX, quan les facilitats de desplaçament eren molt superiors a les de l'època del tren i el vaixell de vapor. Amb l'excepció de les primeres exposicions de Londres i les exposicions americanes, París, fins a la Segona Guerra Mundial, combina els índexs més alts de projecció i atracció perquè les seves exposicions s'acompanyen de múltiples ofertes culturals i científiques els anys respectius. Barcelona, en el seu desig d'assolir el mateix estatus internacional, no prescindeix d'aquesta manera de ressaltar la seva imatge amb dues grans exposicions que prenen com a referent les de París.

L'exposició de 1900, com les precedents, acull un gran nombre de congressos que estructuraven a poc a poc el camp del saber internacional en tots els àmbits durant el segle XIX i més enllà: se'n comptabilitzen tres l'any 1855, 14 l'any 1867, 48 l'any 1878, 101 l'any 1889 i el doble, 203, l'any 1900, amb un total de 68.000 participants.²⁵ Gràcies a tots aquests experts i savis reunits, París exerceix el paper de capital intel·lectual del món durant uns quants mesos i conquereix a partir d'aleshores el títol de ciutat on se celebra el nombre més gran de congressos. A més, a escala de país, aquests es concentren preferentment a les ribes del Sena, en contrast amb Londres on, fins i tot en anys d'exposició, només s'hi celebren la meitat o menys dels congressos del país.

23. Brigitte SCHROEDER-GUDEHUS, Anne RASMUSSEN, *Les Fastes du Progrès, le guide des Expositions universelles 1851-1992*, París, Flammarion, 1992, pàg. 84.

24. LUKACS, *Budapest 1900*, pàg. 106-108; J. PEMSEL, *Die Wiener Weltausstellung von 1873, Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Viena, Colònia, Böhlau, 1989.

25. Xifres donades per Claude TAPIA, «Paris, ville des congrès de 1850 à nos jours», dins André KASPI i Antoine MARÈS (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, París, Imprimerie nationale, 1989, pàg. 35-43, aquí taula pàg. 39. Algunes altres fonts, com l'informe citat de l'exposició de 1900, donen xifres lleugerament diferents però de la mateixa magnitud i de centralitat respecte al conjunt nacional.

Taula 3. Congressos a París i Londres i al país corresponent els anys d'exposició

Ciutat	Congressos en el moment de l'exposició	Congressos de l'any al país	%
París 1855	3	3	100
París 1867	14	24	58
París 1878	48	65	73
París 1889	101	111	90
París 1900	203	232	87
Londres 1851	2	4	50
Londres 1862	4	9	44
Londres 1886	3	24	12

III. Imatges culturals de les capitals culturals

Aquesta especialització de parts de la ciutat en funció de l'estatus de capital dona lloc, al seu torn, a una competència, però no amb les ciutats del mateix espai, com quan la capital encara tenia incerteses respecte al seu estatus i la seva importància, sinó amb les altres capitals europees.

Les capitals en els llibres

Les guies turístiques, els relats dels viatgers, els reportatges periodístics, els gravats, quadres, bibelots i records fan circular àmpliament més enllà de les fronteres aquestes imatges simplificades de les capitals i introdueixen constantment paral·lelismes positius o negatius entre capitals antigues i noves, centrals o perifèriques. La caracterologia tradicional dels pobles, inspirada sovint en la teoria dels climes i els temperaments, és substituïda per una caracterologia dels habitants de les capitals difosa massivament per tots els productes literaris destinats al gran públic que caracteritzen el segle XIX: comèdies, vodevils i drames, novel·les, relats de viatges, articles de premsa, cançons, operetes, caricatures... Es creen gèneres literaris al voltant d'aquest inventari de diferències, però també d'afirmació de la superioritat de la ciutat per excel·lència sobre totes les altres. Balzac, amb *Scènes de la vie parisienne*, escenes que s'oposen, a la *Comédie humaine*, a *Scènes de la vie de province*, Eugène Sue amb *Mystères de Paris* (1842-1843), on apareixen tant l'alta societat com els baixos fons. Hi responen l'any següent *Mystères de Londres*, de Paul Féval, i *Mystères de Berlin*, de l'alemany August Brass. George W. M. Reynolds (1814-1879), autor popular, de simpaties cartistes, tot i que amb una reputació literària dubtosa (havia plagiat Dickens desvergonyidament), dona una versió londinenca dels *Mystères de Paris*, *The Mysteries*

of London (1844) i publica diaris destinats als obrers.²⁶ Scribe, amb comèdies que es van difondre a tot Europa, Meilhac i Halévy, ajudats per Offenbach, amb *La vie parisienne*, per no parlar de centenars d'incansables escriptors d'estar per casa, autors d'obres anecdòtiques, van establir el mite parisenc de manera permanent en l'imaginari europeu. Els seus efectes en el turisme encara duren, segons les estadístiques actuals.²⁷ Com que París també atreu milers d'artistes i intel·lectuals de tot Europa, aquestes imatges visuals o literàries esdevenen una caixa de ressonància inigualable, tant si es tracta de les cròniques de Heine difoses en francès i alemany, com dels records dels intel·lectuals anglesos, russos, alemanys, polonesos, txecs, grecs o italians que van residir a les ribes del Sena, sigui com a opció cultural o defugint la coerció política d'estats autoritaris.²⁸

Ni Londres ni, amb més raó, cap altra capital europea no s'ha beneficiat d'aquest acompanyament literari continu des del segle XVIII d'obres, personatges, llocs urbans i autors coneguts internacionalment. Aquesta relació íntima entre París com a capital literària (centre del camp literari francès), capital dels llibres (centre de l'edició nacional i de premsa) i capital en els llibres com a tema central de moltes obres de ficció o de teatre explica tres fenòmens:

- 1) Alguns best-sellers internacionals francesos estan centrats en la capital des de *Mystères de Paris* i *Les Misérables* fins a *Paris*, de Zola, per parlar només d'obres conegudes encara avui.
- 2) La novel·la parisenc com a gènere específic és imitada en altres capitals emergents com Sant Petersburg amb Dostoievski (*Crim i càstig*, 1866), Viena amb Schnitzler i Musil, Roma amb D'Annunzio i Berlín amb Theodor Fontane i Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) per parlar només d'autors encara coneguts.
- 3) Les imatges transportades tenen en compte els canvis urbans però, alhora, sovint els retarden. D'una banda, els autors desplacen expressament les seves intrigues a un temps més antic o, quan no ho fan, aquest fet es produeix a causa del temps requerit per a la traducció i l'adaptació en altres països. Eugène Sue, per exemple, encara es llegeix a Rússia al final del segle, igual que Balzac, i Zola no penetra en els països més conservadors si no és amb un cert retard.

26. BUFFET, *Histoire de Berlin...*, pàg. 209; August Brass (1818-1876), *Die Mysterien von Berlin*, Berlín, Reichardt, 1844; sir Francis TROLOPP, pseudònim [i. e. Paul FÉVAL], *Les Mystères de Londres*, París, 1844, 11 vol. Disponible a: <http://www.victorianlondon.org/mysteries/mysteries-00-introduction.htm>.

27. Claire HANCOCK, *Paris et Londres au XIXe siècle. Représentations dans les guides et récits de voyage*, París, CNRS éditions, 2003; Daniel OSTER, Jean-Marie GOULEMOT, *La vie parisienne. Anthologie des mœurs au XIXe siècle*, París, Sand, Conti, 1989. Aquestes fonts són el fonament de l'obra cèlebre però inacabada de Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIXe siècle*, trad. al francès, París, Cerf, 1989.

28. Christophe CHARLE, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, (1996), 2a ed. París, Le Seuil, 2001. Delphine DÍAZ, *Un asile pour tous les peuples? Exilés et réfugiés en France dans la première moitié du XIXe siècle*, París, A. Colin, 2014.

Londres també inspira pintors, escriptors i cronistes però la seva imatge i la dels seus habitants són més confuses i incertes, tal com correspon a una ciutat sense fronteres clares, dividida entre cultures pròpies de cada part (l'East End, el West End, la City, els suburbis sud i nord, el port). Què tenen en comú el Londres de la bona societat que mostren a l'estranger les obres d'Oscar Wilde o de George Bernard Shaw i el Londres dels baixos fons difós per les novel·les de Dickens, les grans recerques socials de Mayhew o de Booth i, sobretot, pels crims famosos (Jack l'Esbudellador) o les investigacions policiaques de Sherlock Holmes?²⁹

La imatge de Berlín a l'estranger és així mateix ambivalent: entre el Berlín oficial i rígid, emanació de la Prússia monàrquica, i el nou Berlín, ciutat de creixement ràpid i industrial a l'americana i que comença a rivalitzar amb ciutats més antigues com Munic i Dresden en el camp de la innovació cultural gràcies als editors, als col·leccionistes, les galeries, les colònies d'artistes, els nous teatres i, també, les seves avantguardes els anys 1920:

Oh! que Berlin était une ville ennuyeuse, il y a moins de trente ans. Rien, alors, ne ressemblait à une rue et à une maison de Berlin, comme une autre maison et une autre rue de Berlin; et une voie publique donnait l'impression du lit desséché d'un torrent. Aujourd'hui tout est changé; chaque maison affecte d'être dissemblable de sa voisine et les rues pavées ou bitumées, sont unies comme des billards. Il n'y avait pas de grands magasins: maintenant ils pullulent; le Louvre et le Bon Marché danseraient dans ceux de Wertheim.³⁰

Perquè Berlín esdevingui veritablement un objecte cultural escenificat a gran escala cal esperar certes novel·les de Fontane i, més tard, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin.

La imatge de Sant Petersburg també canvia ràpidament atès que passa de ser la ciutat pomposa de la noblesa i la dinastia a la primera meitat del segle a envoltar-se de barris proletaris, anàlegs als barris berlinesos i vienesos, on centenars de milers d'immigrants rurals arribats recentment s'amunteguen en immobles de lloguer que donen a patis insalubres i inspiren descripcions literàries cada vegada més tràgiques de Gogol, Dostoievski o Andrei Beli (*Petersburg*).

29. Philippe CHASSAIGNE, *Ville et violence: tensions et conflits dans la Grande-Bretagne victorienne, 1840-1914*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004; Roland MARX, *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens*, Brussel·les, Complexe, 1987. Franco MORETTI, *Atlas du roman européen*, París, Le Seuil, 2000.

30. Victor CAMBON, *L'Allemagne au travail*, París, Pierre Roger, 1909, pàg. 149.

Altres vectors de transferències culturals entre capitals

Altres activitats culturals més elitistes, per a un públic més seleccionat però de circulació més ràpida, contribueixen a la lluita entre els imaginaris produïts per les capitals culturals europees. L'òpera, que va optar durant molt de temps per escenaris situats en un univers mític o històric antic, aporta la seva contribució a l'imaginari de les capitals durant l'última part del segle XIX, sobretot quan comença a ser verista o vagament realista. Pensem, per exemple, en *La bohème*, inspirada en una novel·la d'Henry Murger de mitjan segle XIX, adaptada al gènere líric per dos músics italians Puccini (1896) i Leoncavallo (1897). El primer sobretot, gràcies al seu èxit permanent, contribueix a mantenir una mitologia tardana entorn de la vida d'artista a París en el moment que aquesta està a punt d'adquirir unes característiques ben diferents. Els seus efectes són visibles en la imatgeria dels primers quadres d'un dels artistes més famosos que es va traslladar de Barcelona a París, Picasso. Aquesta òpera italiana creada a Torí l'1 de febrer manté arreu del món la imatge mítica fins a ben entrat el segle XX, començant de vegades pels teatres més exòtics com els de Buenos Aires, Alexandria, Moscou o Lisboa, on l'italià és tanmateix la llengua normal de representació (vegeu requadre). Els francesos, que haurien d'haver estat els més interessats pel tema, tarden més a traduir-la que els anglesos i els alemanys, sens dubte perquè la distància exòtica que forma part dels cànons de l'òpera no es manifesta prou en aquesta obra. Tot i això, una vegada traduïda té una llarga vida amb 200 representacions en deu anys. Cal assenyalar que Barcelona la va importar abans que Madrid.

En la pintura d'avantguarda, l'ús de temàtiques urbanes de les capitals també té un paper important en aquesta època. Comença amb una part dels impressionistes parisencs —així com, posteriorment, americans que transposen a Nova York preses de vista anàlogues—, però també amb pintors mundans tradicionals com Jean Béraud (1849-1935) que produeix moltes «escenes de la vida parisenca», limitades certament a la bona societat i a les classes ocioses. L'avantguarda del començament del segle XX, a mesura que es va alliberant cada vegada més dels cànons dels gèneres i de la representació realista, no dubta, tal com ha assenyalat Béatrice Joyeux-Prunel, de reutilitzar símbols del paisatge parisenc per cridar l'atenció dels aficionats sobretot quan el pintor és un parisenc de data recent i que prova sort en salons estrangers. No es tracta tant d'utilitzar una imatgeria ben establerta en els artistes convencionals com d'aprofitar l'aura dels símbols modernistes que conté i que parlen a un públic ampli més enllà de les fronteres com, per exemple, la Torre Eiffel de Van Dongen, Delaunay, Signac o Chagall.³¹

31. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, «L'art mobilier». La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe», dins CHARLE (ed.), *Le temps des...*, pàg. 171-207, en particular pàg. 195-199.

Buenos Aires, 16 de juny de 1896 (en italià); Alexandria, 6 de gener de 1897 (en italià); Moscou, 1 de febrer de 1897 (en italià); Lisboa, 11 de febrer de 1897 (en italià); Manchester 22 d'abril de 1897 (en anglès); Berlín, 22 de juny de 1897 (en alemany); Rio de Janeiro, 2 de juliol de 1897 (en italià); Mèxic, 22 d'agost de 1897 (en italià); Londres, Covent Garden, 2 d'octubre de 1897 (en anglès) i 1 de juliol de 1899 (en italià); Viena, 5 d'octubre de 1897 i 25 de novembre de 1903 (en alemany); Los Angeles, 14 d'octubre de 1897 (en italià); L'Haia, 19 d'octubre de 1897 (en italià); Praga, 27 de febrer de 1898 (en txec) i 3 de maig de 1908 (en alemany); Barcelona, 10 d'abril de 1898 (en italià) i abril de 1905 (en castellà); Atenes, maig de 1898 (en italià); Nova York, 16 de maig de 1898 (en italià) i 28 de novembre de 1898 (en anglès); París, Opéra Comique, 13 de juny de 1898 (en francès); Malta, 1898 (en italià); Valparaíso, 6 de juliol de 1898 (en italià); Varsòvia, 1 d'octubre de 1898 (en italià); Zagreb, 11 d'octubre de 1898 (en croat); Esmirna, desembre de 1898 (en italià); Hèlsinki, 7 de gener de 1899 (en italià) i 25 de novembre de 1918 (en finès); Sant Petersburg, 30 de gener de 1899 (en italià) i 23 de febrer de 1900 (en rus); Alger, gener de 1899 (en italià); Tunis, primavera de 1899 (en italià); Bucarest, novembre de 1899 (en italià) i desembre de 1921 (en romanès); Anvers, 11 de gener de 1900 (en francès); Brussel·les, 25 d'octubre de 1900 (en francès); Riga, 11 de gener de 1901 (en alemany) i 21 de novembre de 1922 (en letó); Ginebra, 17 de desembre de 1901 (en francès); Zuric, 18 de novembre de 1906 (en alemany); Port Said, abril de 1901 (en italià); Estocolm, 29 de novembre de 1901 (en suec); Lemberg, 28 de desembre de 1901 (en polonès); Ljubljana, 1903 (en eslovè); Budapest, 27 d'abril de 1905 (en hongarès); Copenhaguen, 22 d'octubre de 1908 (en danès); Reval (Tallinn), 1911 (en alemany) i 1926 (estonià); Johannesburg, març de 1912 (anglès), i Belgrad, 1920 (serbi).³²

32. Segons Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera*, 3a ed., Londres, John Calder, 1978, pàg. 1188-1190.

Conclusió

Les principals capitals europees, que van assolir gairebé totes la màxima projecció interna i externa en vigílies de 1914, van veure com, al segle XX, la seva autoritat en aquest doble registre era qüestionada per diversos canvis duradors atès que la història va deixar sense corona moltes de les capitals dels nous estats nació nascuts dels tractats de pau de 1919. Així, Viena perd el poder de comandament sobre un vast espai després de la desintegració de l'Imperi austrohongarès l'any 1918 i proporciona material inesgotable a tota una literatura de la recança, de la nostàlgia i de la ironia, si pensem en Robert Musil (*L'home sense qualitats*). Budapest només dirigeix una Hongria amb dues terceres parts amputades i en la qual una gran part de les elits culturals es veurà forçada a exiliar-se.³³ Berlín, esquinqada per la guerra civil l'any 1919, coneix una breu projecció cultural internacional com a llar d'acollida de les avantguardes a la segona part dels anys 1920, abans de ser normalitzada pel nazisme i reduïda a cendres pels bombardejos de la Segona Guerra Mundial. Esdevé una ciutat ocupada per quatre potències estrangeres, perd l'estatus de capital (excepte la part est, que és la capital de l'RDA) i, tot seguit, a partir de 1949, és travessada pel tall que separa l'est i l'oest d'Europa, simbolitzat precisament pel mur que la divideix entre 1961 i 1989. Esdevinguda novament capital política, s'esforça des d'aleshores per tornar a ser capital cultural. Algunes antigues capitals dominants, com ara Madrid, Londres i París, o també Varsòvia i Leningrad, pateixen setges, bombardejos massius i fins i tot guerres civils durant els conflictes d'aquest segle tràgic.³⁴

I, el que encara és més greu, són discutides per rivals interns com Barcelona enfront de Madrid o Milà enfront de Roma. Les més antigues i poderoses, com París i Londres, perden part de la seva capacitat de domini a escala mundial davant la potència que adquireixen les grans metròpolis dels espais extraeuropeus (Nova York, Tòquio, Mèxic, Xangai, Pequín, Moscou, etc.) de les quals depenen cada vegada més, indirectament, per raons econòmiques, financeres, geopolítiques i fins i tot culturals. A l'última part del segle XX, aquestes capitals veuen com disminueix així mateix la seva legitimitat nacional amb les tendències descentralitzadores i regionalistes que es desenvolupen a Espanya, al Regne Unit, a França i a mesura que es referma la construcció europea. Aquesta arriba fins i tot a identificar-se una mica abusivament amb el poder de «Brussel·les», seu de la Comissió Europea, de Luxemburg, seu del

33. LUKACS, *Budapest 1900...*, pàg. 295.

34. En el cas de Madrid, és fins i tot una batalla que es lliura en el seu territori durant la Guerra Civil. París no és ja capital entre 1940 i 1944. A París s'erigeixen barricades en el moment de l'alliberament, l'agost de 1944, i aquest alliberament adquireix caires de revenja contra una història tràgica esdevinguda des de 1914.

Tribunal de Justícia, o d'Estrasburg, seu del Parlament Europeu. Revenja inesperada de les petites capitals sobre les grans, sense oblidar les capitals invisibles de les seus socials i de les finances interconnectades que tenen a les seves mans sectors sencers de les activitats culturals més rendibles.

La *garçonnière* francesa

Joan Ramon Resina

Barcelona-París. Heus aquí un binomi suggerent. Fa pensar en altres de més sovintejats, com el binomi Londres-París, el Berlín-París, el Roma-París o el Moscou-París. Però la semblança és merament formal, un producte sintàctic (o potser hauria de dir sintètic) de la bilateralitat suggerida pel guionet. El desequilibri salta a la vista. Els altres tàndems esmentats formen part d'unes relacions nacionals o, més exactament, estatals. Vinculen capitals polítiques, totes antics centres imperials, i posen en joc la interpenetració, i de vegades el rebuig, però en tot cas l'observació mútua entre cultures nacionals diverses. La britànica i la francesa, l'alemanya i la francesa, etc. En aquest sentit, es pot parlar verament d'una història d'interrelació catalanofrancesa? És lícit dubtar-ne. N'hi ha prou amb passejar per les parades de Nadal dels Champs Elysées, farcides de productes d'artesanía, i aturar-se davant el pavelló català, profusament decorat amb la senyera, per adonar-se que, a París, *la Catalogne* és un afer de torró i botifarres. Al Centre Pompidou amb prou feines recorden que Dalí fou un pintor català. El grau d'individuació cultural de Barcelona vista des de París ens el dona la pel·lícula de Cédric Klapisch *L'auvergnat espagnol*, on la ciutat postolímpica és un espai lúdic amb petits inconvenients de catalanitat. No crec que del 2003 ençà les coses hagin canviat gaire.

En realitat, la relació entre les dues capitals, la del segle XIX, en cèlebre frase de Walter Benjamin, i la virtual del segle XXI, si recordem les pretensions del Fòrum Universal de les Cultures, és de direcció única, per dir-ho també a la Benjamin. Però aquesta relació, tot i que ignorada per una de les parts, s'ha mantingut força constant per a l'altra. Des del segle XIX, quan Verdaguer, a l'*Oda a Barcelona*, feia que el Pirineu preguntés astorat «si la París del Sena s'és trasplantada aquí»,¹ Barcelona ha somiat esdevenir una París del sud. Aquest somni xocava amb la magnitud de la diferència tan bon punt el barceloní es desplaçava a París. Constatant la inversemblança del somni, el barceloní reaccionava amb un optimisme indispensable a l'autoestima i amb una entusiasta voluntat de superació. El 12 de setembre de 1913, el jove noucentista Joaquim Folch i Torres, becat per estudiar els museus de París, escrivia a Enric Prat de la Riba: «Allí un es fa càrrec de la riquesa immensa de París, i es troba Barcelona petiteta però més forta en virtuts i amb possibilitat d'ésser més bella encara».² Més bella que París, s'entén.

1. Jacint VERDAGUER, *Oda a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1958, pàg. 12.

2. Mercè VIDAL I JANSÀ, *Enric Prat de la Riba i les arts. Recull epistolar 1911-1916*, Barcelona, Curbet Edicions, 2014, pàg. 112.

Barcelona vol i dol, amb mimetisme distorsionat per la latitud. Car si la llum, a Barcelona, sempre arriba del nord, com afirmava Joan Maragall encunyant la fórmula del modernisme, la frase ja era una adaptació quasi literal d'una galanteria de Voltaire quan aquest escrivia a Caterina de Rússia: «C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière» (carta de 1771). Maragall probablement havia collit la frase passada pel sedàs de Verlaine: «Ce n'est pas du Nord aujourd'hui que m'arriverait la lumière; du Midi non plus, en dernière analyse. Du Centre, oui? Non. Mais d'où? De nulle part, -là!». ³ Canviant «aujourd'hui» per «toujours», Maragall suggeria l'existència d'unes constants de la influència cultural. Segons això, la modernitat d'un indret seria relativa a la seva distància de l'equador. Una distància que també s'entenia en termes d'orientació cultural. Així, si Barcelona era el sud respecte del nord representat per París, la seva orientació sobre aquest eix l'extrapolava de l'hemisferi espanyol, llavors en pronunciat crepuscle. La resplendor boreal d'aquell nord que començava a París difonia en la cultura catalana renaixent les clarors de la modernitat, visibles en la paleta lluminosa amb què pintors com Santiago Rusiñol, Ramon Casas o Joaquim Sunyer tornaven de París, o en l'estètica que Miquel Utrillo, educat en aquella ciutat, introduïa en revistes com *Luz* (1897-1898), *Pèl & Ploma* (1899-1903) o *Forma* (1904-1907).

Durant decennis, la intel·lectualitat i els artistes catalans anaren a París a formar-se i a provar-hi sort. Alguns, com Picasso i Dalí, van tenir-ne. És també el cas de Miró. D'altres, com Eugeni d'Ors, hi van trobar una filosofia i una política, concretament la d'Action Française. El mateix pot dir-se de Joan Estelrich, un antiorsista fagocitat per l'Action Française, que passà la Guerra Civil a París treballant a l'Oficina de Propaganda i Premsa de Cambó. Hi tornà el 1952 com a delegat del Govern espanyol a la UNESCO i s'hi quedà fins a la seva mort, el 1958. Darrerament, el cas més espectacular de francesització d'un barceloní ha estat el de Manuel Valls, fill d'un pintor català que els anys cinquanta emigrà a França en busca de l'èxit que no havia aconseguit a Barcelona. Durant el franquisme, París fou, juntament amb Mèxic, el centre més important de publicacions catalanes de l'exili. Al llarg de la Dictadura foren molts els catalans que es van batejar d'europèisme a París. El maig del 68, un bon grapat feien a París «la revolució» que no era possible a Barcelona, i els que no hi eren en prenien nota de lluny. Maig del 68 va deixar una empremta profunda en la cultura catalana del darrer mig segle. En aquesta ocasió, però, m'interessa retrobar la petja de París en la generació de publicistes formats durant la primera meitat del segle xx. O sigui, del París que encara era París, els darrers esplendors del qual el convertien en destinació de tota ambició literària.

Un cop hi arribaven, els joves procedents de ciutats perifèriques havien de veure París forçosament amb la perspectiva de la seva situació. La ciutat, ha dit Louis Chevalier, era tota un gran teatre, amb les seves escenes, el seu drama, els seus passejos, els seus jardins. ⁴ Però al costat d'aquest escenari brillant hi havia un París dels interiors, de la vida oculta, de les misèries a l'ombra de les esplendors. Als intel·lectuals més o menys bohèmics que s'hi aixoplugaven, el revers del tapís els mostrava uns interiors pobres, l'avantsala obligada de la ciutat *vedette*. Prenc de Balzac la idea de la importància d'aquests interiors. A *Le Père Goriot*, Balzac dedica una llarga descripció a la pensió Vauquer com a estació d'arribada per al jove de províncies que es llança a la conquesta de París. En aquest espai, l'escriptor descobreix els secrets i els mecanismes primaris de la gran ciutat. O de totes les ciutats, si fem cas de Henry James, que veia a la Maison Vauquer «una mena d'enfocament concentrat de la vida humana, amb nervis sensibles irradiant cap a l'infinit». ⁵

No es pot exagerar la importància d'aquests espais de trànsit per a l'esdevenidor d'algunes figures de la cultura catalana del segle passat. I, a l'inrevés, la pretensió d'entrar a París per la porta gran, de plantar-se d'un salt a l'alçada del glamur que constitueix potser la imatge més frívola i superficial d'aquesta ciutat, denota una certa tirada a la decadència. Anuncia el desplom que sobrevé a l'enlairament esplendorós, com les cendres encara enceses darrere l'ascens fugaç dels castells de foc. Aquesta és la trajectòria de Gil Foix, el petit banquer de *La febre d'or*, quan, obnubilat pel seu l'èxit a la Llotja, passeja per París amb fatxenderia provinciana sense aconseguir ser pres en consideració per la gran banca francesa. ⁶ La Barcelona de Verdàguer, el somiat París del sud, era una fabulació de personatges com Gil, capaços de confondre un negoci familiar amb un empori. A *Bearn*, la novel·la de Llorenç Villalonga sobre la decadència de l'aristocràcia mallorquina, Tonet, pressentint l'ocàs de la seva nissaga, es ven les terres per finançar un viatge a París, traca final d'una vida i una classe privades de missió històrica. A París, Tonet cremarà els darrers doblers en un *potlatch* que culmina en una ascensió en dirigible. L'aventura dona a l'aristòcrata decadent l'orgull de tocar amb la punta dels dits les primícies de la modernitat que condemna la seva classe a extingir-se. ⁷

Per als catalans benestants de començament de segle, París era l'u del qual al *Parmènides* de Plató es discuteix si pot ser un tot o si pot estar en algun

4. Louis CHEVALIER, *The Assassination of Paris*, trad. David P. Jordan, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994, pàg. 63.

5. Henry JAMES, *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pàg. 83.

6. Narcís OLLER, *La febre d'or*, 2 vol., Barcelona, Edicions 62, 1980.

7. Llorenç VILLALONGA, *Bearn*, Barcelona, Club Editor, 1969.

3. VERLAINE, *Œuvres complètes*, t. 3, «Épigrammes», París, Albert Messein, 1919, pàg. 262.

indret.⁸ París era única, l'ideal que les poblacions mundanals admiraven de lluny en un va intent d'imitar-la. Però, a diferència de l'u platònic, París estava situada. Era un centre d'irradiació, com aquell *roi soleil* que hi havia viscut a prop, amb perifèries situades a una distància que resultava relativa a la puixança econòmica, política i cultural respectiva. Des de Barcelona, aquesta distància era passadora. S'hi arribava en un dia de viatge en tren.

Agustí Calvet, nom civil de l'escriptor *Gaziel*, titula «A la conquesta de París» el tretzè capítol de la seva autobiografia, talment com si el protagonista fos un personatge de Balzac. De fet, el títol del llibre, *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí*, és inexacte, ja que en el seu cas el destí passava per la capital de França. Un dia de juny de 1907 Calvet, que encara havia de renéixer *Gaziel*, es trobava a la plaça de la Universitat amb tres companys de la facultat de dret quan, de sobte, un diable o un àngel el tocà amb la punta de l'ala i sense haver-s'ho pensat va proposar als altres de fugir.⁹ D'antuvi tots van acceptar la proposta i, quan van preguntar on havien d'anar, l'esperit que li havia inspirat l'aventura va tornar a intervenir i Calvet va respondre sense dubtar-ho: «A París!». El que París significava llavors per a un jove barceloní ho indica la reacció dels companys: «I tots quatre, alçant l'esguard al cel, per entre les blanques palmeres, somrèiem devers una llunyania de somni, l'apoteosi del món on havíem nascut».¹⁰ Un cop instal·lats en un hostal, Calvet es llançà a la descoberta de la ciutat i ben aviat assistí als cursos gratuïts de la Sorbona i el Col·legi de França. Quan entrava a l'aula de Bergson, «el cor em batejava com si anés a un *rendez-vous* d'amor. En pocs dies vaig conèixer i sentir professors famosos, que fins llavors m'havien semblat viure en una mena d'Olimp on mai no aconseguiríem entrar els tristos estudiants de la Universitat de Barcelona».¹¹ L'aventura durà poc, perquè al cap d'uns dies els pares dels estudiants escàpols es presentaren a París i se'ls endugueren a casa, no sense aprofitar el viatge per passar, ells també, una setmana de bona vida parisenc.

Hi tornà dos anys després, arran de la Setmana Tràgica. Aquest cop hi anà animat pel seu pare, que així l'allunyava de la possibilitat que l'enviessin a la guerra del Marroc. A l'inici d'aquesta segona estada s'allotjà al Grand Hôtel de Turin, a Montmartre. Dins una cambra d'aquest hotel es descabdellà el drama que millor defineix la personalitat de Calvet; una decisió diguem-ne existencial, de les que decideixen el destí d'una persona. Perquè fou a Montmartre on, com en una novel·la adozenada, s'enamorà d'una ballarina de cabaret. I fou allà mateix que va traïr aquell primer amor, no per atipament de seductor sinó

per encongiment, un tret característic de la petita burgesia catalana. De tota l'autobiografia de *Gaziel*, aquest passatge sempre m'ha semblat el més colpidor i menys admirable, tot i presentar-se empolinat amb pretensions de seny i honorabilitat. Si l'anècdota encara pot interessar és perquè reflecteix sota una perspectiva inusual, una idea vulgar de l'erotisme de París, idea que ja trobàvem capgirada en termes dramàtics a *La fièvre d'or*, en el suïcidi de Mlle. Blanche, seduïda i abandonada per Eladi, el nebot de Gil Foix. A Barcelona, la imatge de París com una ciutat dissoluta persistí molt de temps entre les classes mitjanes, sexualment tutelades pel poder eclesiàstic i, en conseqüència, molt donades a imaginar expansions repatànies a la capital del país veí. A la carta a Prat de la Riba abans citada, Folch i Torres informava el president de la Diputació de Barcelona: «Per aquí les aventures són fàcils i per 30 francs al mes es té cambra i senyora a la cambra, car la modisteta cerca qui li pagui el que amb el sou que guanya no pot pagar-se».¹² Tot fa pensar que el jove Calvet compartia aquesta idea literària de la *grisette*, la jove independent que des del segle XIX freqüentava els ambients bohèmics de París i atorgava favors sexuals a homes de tarannà artístic o intel·lectual. Tot i que el terme es referia originalment a treballadores de la confecció, el *Dictionnaire de l'Académie française*, a l'edició de 1835, definia la *grisette* com una jove treballadora que és presumida i coqueteja. *Gaziel* entrà en relacions amb la jove cabaretista creient «que tot no passaria d'una aventura lleugera, un somni de nit d'estiu».¹³ Ell era un intel·lectual en potència; ella, segons les aparences, una jove bohèmia. Calvet cedí a la il·lusió del tòpic. Però, quan es despertà, s'adonà que aquella nit havia estat transformadora: «Jo acabava de fer un llarg viatge; i ara em trobava tan lluny de la vida usual i del meu punt de partida, que gairebé no podia ni reconèixer-me a mi mateix».¹⁴ La curta estada a París esdevingué un llarg viatge de transformació personal, al final del qual Calvet trobà el seu destí.

A les primeres dècades del segle XX, fer marrada per París a fi de trobar-se un mateix fou una experiència habitual d'una part qualitativament important de la joventut catalana. No tots van trobar-hi l'amor. Alguns hi trobaren la glòria, la riquesa o la cultura; d'altres el fracàs i la mort. El cas de Calvet és especialment interessant perquè hi topà insospitadament amb el seny, que no és exactament la consciència, ni la raó, ni el sentit comú sinó una barreja culturalment específica de cautela, prejudicis, càlcul i subordinació. Hi topà com amb un altre «jo», insospitat per aquell jove que dos anys abans, sense haver-s'ho rumiat, per pur impuls, havia proposat als amics escapar-se a París. En aquesta perspectiva

8. PLATÓ, «Parmenides», trad. Benjamin Jowett, Londres, Aeterna Press, 2015.

9. GAZIEL, *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí: 1893-1914*, Barcelona, Aedos, 1958, pàg. 233.

10. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 234.

11. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 247.

12. VIDAL I JANSÀ, *Enric Prat de...*, pàg. 113-114.

13. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 358.

14. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 358.

de transformació personal, una anècdota eròtica pren tot l'interès de l'educació sentimental d'un barceloní de vint-i-un anys, que una nit entrà en un cabaret de la *Belle Époque* i ensopegà amb el seu destí. Temps a venir aquell jove passaria per una de les veus més ponderades de la publicística catalana. Aquella nit, però, es deixà emportar per l'instint, com si una altra volta un àngel l'hagués fregat amb l'ala i l'hagués instal·lat tot d'una en la felicitat. Cal donar tot el seu valor sentimental a la postal en què Gaziel plasma la síntesi de París amb l'amor de joventut, il·luminant-la amb els colors pastel de la nostàlgia. «La duia penjada del braç, i anant per París jo no la veia més que a ella. Tots els qui hagin estimat de veres, entre els vint i vint-i-cinc anys, sabran el goig que jo sentia duent al meu costat, mirant-me i somrient-me a cada passa, una dona que desvetllava sense voler-ho l'admiració discreta dels passants, i era una dona enamorada».¹⁵

Aquesta és l'escena costumista d'un París de revista il·lustrada. Darrere l'escenari, a la cambra de l'hotel del carrer de Victor Masse on s'hostatja Calvet i on s'ha traslladat l'enamorada ballarina de divuit anys, es desferma un drama digne de Balzac. En aquella cambra. «Llavors —escriu Gaziel— s'obrí la nostra felicitat perfecta; vull dir la que té una mesura, un començament i una fi: l'única possible en aquesta vida».¹⁶ Les reflexions sobre la caducitat de les coses humanes i la felicitat com un estat d'esperit individual que acompanyen el relat tenen l'aire reposat de l'escriptor de setanta anys que redacta les seves memòries filtrades per un cúmul de decepcions. No tenen el to propi d'un jove de vint-i-un anys en qui la il·lusió encara tiba més que les consideracions d'altra mena: «En aquelles hores perfectes, quan la felicitat arriba a la plenitud, el seu mateix pes em feia tocar uns instants la realitat dura —només el temps de tancar i obrir els ulls— i a voltes em demanava, com en despertar d'un somni: “Però, com acabarà tot això? És que pot durar gaire?” I la mateixa por que sentia de trobar la resposta se m'enduia enlaire i m'adormia altre cop».¹⁷ Aquesta felicitat refugiada en un temps exclòs de la vida ordinària fa pensar en la cambra d'hotel de Montmartre com la cambra nupcial de Psique i Amor a la faula recollida per Apuleius. Així com Psique trenca l'encant en encendre la llàntia per veure el rostre de l'amant nocturn, Calvet congria el desenllaç tafanejant en una carta de la seva estimada. Punxat pel dubte, l'amor ja no reposa més en ell mateix i a partir d'aquest moment la preocupació pel futur foragita la dolça suspensió del present.

Són fascinants els subterfugis de la consciència que racionalitza la nova situació. El capteniment de Calvet és poc honorable, sobretot tenint en compte

que la seva amiga no havia assolit la majoria d'edat. «Jo em trobava accidentalment a París, per raons transitòries, que forçosament havien de desaparèixer d'un moment a l'altre, tal com s'havien produït, sense que jo pogués influir-les o modificar-les. D'un moment a l'altre, el meu pare em diria que tornés a Espanya, i jo hauria d'obeir».¹⁸ Tant si eren les reflexions d'un jove com si eren les de l'escriptor ja entrat en la senectud, Calvet queda mal parat quan invoca la provisionalitat i, sobretot, l'autoritat paterna per excusar la violència feta als sentiments de la noia. És difícil evitar una lectura dels fets a la llum del clixé. *L'affaire de cœur* d'un jove de bona casa amb «una desconeguda, trobada en un cabaret de nit», tal com la descriu el mateix Gaziel, imaginant la reacció que tindria el seu pare en assabentar-se'n. Preveient aquesta reacció, Calvet sospesa la felicitat al costat d'aquella jove contra l'ajuda familiar que li cal seguir rebent per assolir «una certa categoria en el professorat d'alts estudis o un nom prestigiós en el món de les lletres».¹⁹ La submissió al «camí emprès des de la infantesa»,²⁰ en definitiva la coherència amb l'orientació familiar, revela la influència del superjo en la vida de Calvet i la importància de la consciència de classe a la societat catalana de l'època. Davant «la llei general que ha encunyat la família burgesa moderna»,²¹ les raons del sentiment són un quixotisme inadmissible. L'al·lusió al llibre de Cervantes no és gratuïta. Gaziel calcula que, si es deixés emportar pels sentiments, deixaria de rebre el passament i hauria de tornar a Barcelona «derrotat i a peu». Hi tornaria, doncs, tal com en sortí Don Quixot, com un cavaller descavalcat. Sols que, a diferència del personatge cervantesc, Calvet renuncia a Dulcinea sense lluitar.

El pare de la noia, moribund, demana veure-la per darrera vegada. Ella no respon per por de perdre el seu estudiant. Calvet, consternat pel càrrec de consciència que suposa aquesta negació, mai no repara en la possibilitat d'acompanyar-la-hi. Aquesta solució al dilema, ell l'exclou de la consciència amb un d'aquells actes irreflexius que Freud anomena mecanismes de defensa i Sartre falsa consciència. Si «ella (com en els drames corneilians) es trobava tràgicament agafada en un terrible dilema: o l'estimat o el pare»,²² què li impedia a ell resoldre el drama en comèdia? Què sinó la por d'«embolicar-se», d'estrènyer uns lligams que, sense confessar-s'ho, ja havia començat a desfer des del moment que es preguntava pel futur d'aquella felicitat inesperada? En el món actual, on les identitats són disfresses de posar i treure, la inconseqüència en què tem incórrer

15. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 362.

16. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 365.

17. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 366-367.

18. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 370.

19. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 370.

20. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 370.

21. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 370.

22. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 370.

Calvet resulta gairebé incompreensible. Quan la personalitat és un efecte de les circumstàncies i els sentiments actuen en funció de la gratificació immediata, els vincles no poden durar ja que la temporalitat és la substància del compromís. Les lliçons de Bergson que Calvet escoltava al Collège de France reapareixien en la seva idea de la felicitat com un temps fora del temps, com una *durée* feta d'interioritat, que es trenca en el punt que topa amb la cronologia. Aquella felicitat que «mai no compta amb el temps —i per això no té història—»,²³ Gaziél la descriu com «un equilibri perfecte, per bé que inestable, damunt el present pur, sense el més lleu aliatge de passat o d'avenir».²⁴ Doncs bé, Calvet rep aquesta plenitud com un do sense posar-hi res més de la seva part que l'orgull de sentir-se estimat per una dona bella. Quan el temps acaba trucant a la porta de la cambra d'hotel en forma d'avertència d'un canonge que resulta ser l'oncle de la noia, Calvet s'enfonsa com un petitburgès davant el prestigi eclesíastic o la por a l'autoritat. En entregar-li la carta, la mestressa de l'hotel l'avis: «Vagi amb molt de compte!... L'ha portada un capellà».²⁵

A partir d'aquest moment els esdeveniments es desfermen sense que el jove Calvet s'hi oposi. L'home que aquell mateix dia acabava de festejar el seu vint-i-dosè aniversari dinant amb la seva parella en un «restaurant de qualitat exquisida» al boulevard Saint-Michel s'entrevista amb l'oncle sense dir-ho a la dona amb qui conviu des de fa mesos. El canonge, conscient que el jove es troba en fals, el desarma apel·lant al seu amor propi: ja sabia, li diu, «que j'aurais affaire à un honnête homme».²⁶ Aquest afalac obliga Calvet a moure's en la direcció anticipada. Entre l'honorabilitat i la lleialtat a la parella, es decantarà per salvar la cara, malgrat el preu. El canonge, consumat retòric, no s'està d'assenyalar-li que la situació de la parella, si no immoral, sí que és molt feble des del punt de vista de la legalitat. Ella és menor d'edat i ell estranger. Encara li fa saber que té preparat el manament judicial i la policia previnguda. Quina classe de persona és aquest canonge, que ni un sol cop insinua que el dilema entre l'honor i l'amor es podria resoldre a la manera clàssica? Per què afalaga l'amor propi de Calvet assegurant-li que no el considera un seductor?²⁷ I per què accepta el joc Calvet? Per què embelleix la seva covardia amb l'aura del sacrifici?

La felicitat de què ha gaudit durant mesos es va enfosquint a mesura que guanyen terreny uns deures familiars que el remetent a la dimensió voluntariosa del jo. Des del moment que la voluntat s'interposa entre el sentiment i la felicitat

encarnada en la jove enamorada, l'estat de gràcia es perd. El canonge no és sinó l'agent extern d'aquesta retracció. Davant l'àngel que l'havia tocat amb la punta d'una ala bohèmia s'alcen els grans conceptes burgesos amb Barcelona com a teló de fons. «I aqueixa por, com un enervant subtil, m'inoculava un sentiment de misèria i d'impotència infinites i la consciència clara de la meva irrissòria poquesa per a disputar aquell pobre amor nostre, al cúmul de forces mil·lenàries, invulnerables, invencibles, que ens el venien a arrabassar: la Societat, la Religió, el Dret, la Justícia, la Força...».²⁸ Potser no calia lluitar contra hipòstasis, simplement enfrontar-se a un home que, tot i les amenaces proferides, no tenia cap altre poder sobre la noia que el seu parentiu. En tot cas, la hipocresia amb què els dos homes segellen el pacte sacrificial traspua en l'encaixada que el jove ofereix al seu botxí i en el paternalisme amb què aquest l'acomia: «Que Dieu vous bénisse!...»,²⁹ paraules que Calvet reconeix no haver «sabut mai si eren, realment, un vot de benedicció o una sarcàstica ironia...».³⁰

El que esborrona d'aquesta història és la capacitat d'autoengany de l'autor, la facilitat amb què transfigura una vilesa en una imitatio *Christi*. «No sé pas d'on vaig treure la força, si no és del meu amor. Perquè anava pujant, sense un sospir ni una llàgrima, aquell secret calvari. [...] La meva ànima suava fel i sang, i no podia tota sola amb aquella creu tan feixuga».³¹ Malgrat la retòrica, no es tracta d'un sacrifici religiós. Calvet no és un Kierkegaard sacrificant l'amor d'una Regina Olsen per amor de Déu. És un jove dominat per la convenció i convençut que la felicitat no té drets en ella mateixa; que, si arriba i topa amb els grans conceptes, cal extirpar-la, com el Crist pel gran inquisidor. De fet, la història pren tot l'aspecte d'una moralitat medieval quan, sis anys més tard, Calvet, convertit en *Gaziél*, és enviat per *La Vanguardia* al front de guerra i es troba per atzar amb aquella mateixa noia, casada, mare d'una criatura i, segons diu l'autor amb evident recança, en la plenitud de la bellesa. I Gaziél, que fa quatre mesos que també és casat, rep la fuetada del bé perdut i implora el perdó de la dona. Aleshores rep no sols l'absolució sinó també unes paraules malenconioses que ell interpreta en sentit favorable. «Hi ha coses tan perfectes, que són impossibles. Què hi farem, és la vida!».³² Aquesta frase, tan resignada com podria haver-la pronunciat Mme Arnoux a *L'éducation sentimentale*, expressa, tanmateix, un judici. Perquè si la perfecció és impossible, rebutjar-la quan arriba és d'una ingratitud monstruosa. El que ve a continuació és d'una veracitat dubtosa. La dona enganyada sembla justificar l'engany. «Estic

23. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 366.

24. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 366.

25. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 373.

26. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 374.

27. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 379.

28. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 378-379.

29. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 379.

30. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 383.

31. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 381.

32. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 393.

segura que, si tots dos ens hem salvat, el miracle fou degut a aquella horrible però sana ruptura».³³ En les circumstàncies, el to religiós d'aquesta afirmació sembla desmesurat. La frase està impregnada de la idea de pecat, i la resignació a un matrimoni arranjat per l'oncle amb «un home bo i competent [...], donat a la professió i a la seva llar i proposat a una magnífica carrera»³⁴ no dissimula que, sis anys després, la brasa encara crema sota la cendra. Per un instant s'inflama amb la paraula «dommage», pronunciada per l'un i l'altre amb melangiosa intenció.³⁵

Ambdós s'han salvat recloent-se en unes vides convencionals. Ella convertida en mestressa de casa, capaç de servir el te amb suprema elegància; ell en la seva professió publicística amb el nom de ploma que a partir d'aquell 2015 el donarà a conèixer entre els lectors catalans. En l'autobiografia de Gaziel, aquesta aventura, començada al cabaret de Montmartre i enllestida fugint del llit conjugal de matinal, fa la feina de ritual de pas. «En el terme d'aqueixos sis anys, s'havia també resolt la incògnita de la meua vida —matèria d'aquest llibre—».³⁶ «Aqueixos sis anys», que formen el material del següent capítol de l'autobiografia, són elidits del drama. D'aquest temps de crisàlide, Calvet n'ergeix transformat en escriptor. Durant aquests anys, «el temps, el més gran dels alquimistes» havia transformat el dolorós record en una «substància lluminosa i etèria», igual que el temps transforma «la foscor d'un tros de torba soterrada en el fabulós guspireig d'un diamant».³⁷ Ara tornava a París ja no com l'estudiant que havia estat a punt de ser deportat per la policia, sinó com a enviat especial de *La Vanguardia*, acreditat al Ministeri d'Afers Estrangers i domiciliat no en un hotel de mala mort sinó a la cèntrica *rue du Bac*. Tal com ell ho resumeix: «Era un home nou».³⁸ La ciutat també havia canviat. «La Belle Époque era morta» a conseqüència de la guerra que feia quasi un any que durava, però per a Gaziel ja havia mort sis anys abans al Grand Hôtel de Turin, on, segons diu ell mateix, «jo havia matat el nostre amor».³⁹

Uns mesos abans de renèixer com a periodista, Calvet ja es trobava un altre cop a París, instal·lat en una pensió per a estudiants. Allà el sorprengué l'esclat de la Primera Guerra Mundial. La pensada de portar un dietari durant les primeres setmanes del conflicte decidí el seu destí professional. D'aquell dietari del primer mes de la guerra en sortí un seguit d'articles que Miquel dels Sants Oliver li publicà a *La Vanguardia* al llarg de la tardor i que l'any següent veurien la llum en forma

de llibre amb el títol *Diario de un estudiante en París*. En el pròleg a la primera edició del llibre Oliver va posar una observació sobre el que suposava per al mateix ofici de periodista el trasbals d'aquella guerra que somogué profundament les bases de la cultura europea. «Res d'antic —deia— no ha quedat en peu, i, perquè no hi quedés, la mateixa crònica de periòdic ha experimentat la més completa de les transformacions».⁴⁰ La immobilitat dels fronts de guerra, la denegació de permisos als periodistes per agregar-se als exèrcits, els ha obligat a anar més enllà del relat de les operacions i abordar la dimensió social de la guerra. «I d'aquesta manera, afirmava Oliver, ha sorgit un nou tipus de cronista, el cronista “espiritual” de la guerra».⁴¹ «Espiritual» era una paraula d'una semàntica excessivament tibant, però el que Oliver volia dir era prou clar. Gaziel havia aconseguit traslladar al seu dietari una extraordinària descripció de l'estat d'ànim de París amenaçat d'ocupació per les tropes enemigues, observant l'inici del conflicte des d'una pensió d'estudiants.

A part de ser un diari acordat amb els esdeveniments, aquest primer llibre de Gaziel té la particularitat de pertànyer al gènere de casa de dispeses. Dins aquest gènere, a més de *Le père Goriot*, es troben obres com *L'autocrata de la taula d'esmorzar*, de William Dean Howells, *Dublinsos* de Joyce, *Pensió alemanya* de Katherine Mansfield, *La caïda de los limones*, de Pérez de Ayala, i algunes de les històries de Josep Pla a *La vida amarga*. David Faflik ha estudiat el subgènere de la pensió a mitjan segle XIX als Estats Units, considerant aquells anys com una època en què la vida a dispesa instruïa els pensionistes sobre la inestabilitat de la societat. Això, segons Faflik, els ensinistrava per adaptar-se a la modernitat que envaïa les ciutats d'Occident.⁴² Mig segle i escaig més tard, un jove estudiant de filosofia català aprendrà en una pensió parisenca que els canvis esdevinguts al llarg d'un segle, aquelles transformacions que hom sintetitzava amb el nom de «modernitat», podien entrar en crisi en un instant. I els individus atrapats en la crisi podien veure el propi destí decidir-se en l'espai d'unes hores.

A Gaziel, la primera notícia de la guerra li arriba amb el diari que la serventa de la pensió li du amb l'esmorzar. És l'1 d'agost de 1914. Durant el dinar es produeix la primera manifestació del que serà allunyament sentimental i després conversió en odi de les relacions entre pobles veïns. Fräulein Erika, una estudiant de Hannover, entra a la sala sense saber encara res de la declaració de guerra. Quan li donen la notícia i la informen que ha d'abandonar França l'endemà, la jove es transforma de sobte en la imatge de la ruptura d'una societat internacional fins llavors unida amb vincles d'amistat. Gaziel dissectiona l'instant del

33. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 393.

34. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 391.

35. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 392.

36. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 386.

37. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 386.

38. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 386.

39. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 386.

40. GAZIEL, *París, 1914. Diari d'un estudiant*, Barcelona, Aedos, 1964, pàg. 13.

41. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 14.

42. David FAFLIK, *Boarding Out: Inhabiting the American Urban Literary Imagination, 1840-1860*, Evanston, Northwestern University Press, 2012, pàg. 44

trencament espiritual. Quan es refà de la sorpresa, la primera reacció de Fräulein Erika és anar corrents a l'ambaixada alemanya,⁴³ cercant protecció en la seva nacionalitat com ho fa el mol·lusc amenaçat dins la closca. És la caiguda en la lògica del «nosaltres», de la col·lectivitat que interdiu el sentiment personal i n'imposa un d'obligat. Amb l'esberlament de la vida supranacional, l'individu descobreix que no es pertany a ell mateix, no sols perquè l'estat el reclami com a seu, sinó perquè de sobte descobreix el significat de la paraula «estranger». Llavors gravita cap a la comunió amb uns prejudicis, unes ambicions territorials, uns determinats crims històrics.

Gaziel presenta la petita societat de la pensió com a víctima d'una acció exterior. Depenent de les circumstàncies, els uns apareixen com a objecte de l'odi i els altres com els seus agents. En aquest instant, és Fräulein Erika qui, en la seva ignorància de la situació, pateix la malfiança de les que havien estat amigues seves fins unes hores abans. En altres indrets, a Berlín o a Viena, la relació s'invertirà i uns altres seran exclosos. Calvet veu aflorar l'instint grupal per efecte d'una capçalera de diari. La notícia trasbalsa la superstició humanista de l'individu autogovernat. Per descriure'n l'esfondrament, Gaziel en té prou amb seguir els moviments anímics que la declaració de guerra provoca en la petita societat d'una pensió d'estudiants. Observant-ne el capteniment durant l'àpat comunal, pot comprovar que una llei gairebé biològica regeix la conducta humana. El mateix succeeix en un galliner quan una au resulta ferida i les altres l'ataquen despietadament pel sol fet que la feblesa l'ha singularitzada.

Balzac comparava la societat amb un bestiar. Gaziel es limita a assenyalar-ne la transformació espiritual. «És un moment com encara no n'havíem viscut cap de semblant els qui som aplegats al voltant de la taula. Una de les primeres transfiguracions horribles, encara impensables fa només unes hores, que produeix una guerra, heus-la aquí present».⁴⁴ La guerra és un afer de psicologia de multituds, en l'expressió de Gustave Le Bon,⁴⁵ i Gaziel surt al carrer a copsar-ne els efectes. De primer antuvi, «tot el Barri Llatí, en efecte, és solitari i desert. La gent i les negres preocupacions s'han ben tancat a casa».⁴⁶ En canvi, als bulevards «la gentada hi és més espessa que de costum, i ensems diríeu que [...] està com atuïda per un pensament secret i unànime».⁴⁷ «Es percep sovint el ròssec dels milions de petjades damunt l'asfalt, talment el d'un exèrcit encara no ben compassat però

que ja va congriant-se».⁴⁸ París apareix en aquesta imatge com un formiguer que, somogut per una presència estranya, envia fileres de formigues a rebutjar l'invasor. En aquesta primera nit d'una França oficialment en guerra, la població, fins fa poc disgregada en milions de voluntats disperses, és empesa per una voluntat irracional i unànime. Al carrer l'home ja no és una canya pensant, sinó una canya que es doblega sota la ventada de la història. «L'home —escriu Gaziel—, però, en general, no va ser fet per al dubte, ni que sigui l'home més cartesiana del món, com ho és el francès etern, i també el d'aquesta hora tan trista.» Si preniem un ciutadà a l'atzar i l'aclaparàvem amb preguntes lògiques, diu Gaziel, acabaria per esclatar d'impaciència: «Doncs, què voleu que fem, si els alemanys ens ataquen, si, tot i no voler-la nosaltres, ens fan anar a la guerra? Doncs hi anirem i la farem, com hi ha Déu! I que surti el que vulgui!...».⁴⁹

Gaziel ens mostra un poble que, tot d'una, ja no és amo del seu destí. Un poble que ha de combatre i sublimar en glòria els crims que cometrà. L'heteronomia es manifesta en l'automatisme amb què penetra en el cercle malèfic de la guerra sense saber d'antuvi com sortir-ne. Aquell «que surti el que vulgui» representa ni més ni menys que el fracàs del racionalisme francès. Aviat observa que «la Taverne Viennoise, una de les més famoses i concorregudes del París noctàmbul, ha hagut de tancar les portes, per por de l'hostilitat popular».⁵⁰ L'odi genera anticomunitat; és la negació de la vida europea, el malefici en què es retroben periòdicament pobles que estan obligats a viure junts, com els estadants de l'infern a *Huis clos* de Sartre. Avui són els alemanys els qui encenen la lluita; un segle abans els francesos ocupaven Viena i Berlín. L'entusiasme amb què la declaració de guerra ha estat rebuda a Berlín té la seva rèplica en la multitud que al bulevard Montmartre es manifesta amb banderes i en la beatitud amb què una companya de despesa de Gaziel s'encomana de la febre patriòtica quan «un cor de veus virils i ardents, que s'alça d'entre els manifestants, romp a cantar *La Marsellesa*».⁵¹ Un cop passada la gentada, mentre els cants es perden en la distància, l'amiga de l'autor exclama emocionada: «*Il est beau de voir le peuple comme ça, vous savez?*». I Gaziel s'adona que ella «té els ulls brillants i la veu com entelada».⁵²

Havent tornat a la pensió, el nostre estudiant puja a la mansarda on té la seva cambra i, repenjat a la finestra, mira la pau de la nit parisenc. És la calma abans de la tempesta. Gaziel repassa els petits incidents, les incorreccions i

43. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 24.

44. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 24.

45. GUSTAVE LE BON, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, New York, The Viking Press, 1960, pàg. 20.

46. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 25.

47. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 25.

48. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 25-26.

49. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 27.

50. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 27.

51. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 28.

52. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 28.

mancaments diplomàtics, les reaccions i contrareaccions de les cancelleries que els darrers dies han anat teixint dins l'esperit dels pobles l'estat d'ànim propici a la matança. I s'adona de com la guerra s'ha anat insinuant en l'ànima «d'aquest París exuberant de benestar i encondormit de pacifisme, fins a condensar-se en el fet brutal —com un tro apocalíptic en el serè de l'estiu— de la mobilització de totes les forces armades».⁵³ Aquest tro llançat per un deu irat desperta un poble satisfet no a la lucidesa sinó al malson de la història. La ciutat del progrés i les idees universals es transforma en l'espai d'una sola nit. Amb un parell d'hores de voltar pels carrers, Gaziel en té prou per veure «com canvia ràpidament el rostre de París, talment l'aspecte d'un organisme viu a les entranyes del qual es revela de sobte una greu malaltia».⁵⁴ La literatura finisecular va plena de la metàfora de la malaltia per descriure les societats decadents. El *mal du siècle* romàntic (Musset) s'empeltà de positivisme, passant del malaise moral a la degeneració física. Al final d'aquest procés de desvitalització trobem el tema de les ciutats mortes. Com la figuera maleïda per Jesucrist, la civilització europea, arribada al punt més esponerós del seu prestigi, queda consecrada en l'espai d'una nit. Gaziel no parla de catàstrofe, sinó d'un estat latent que es declara de sobte. És per això que la mirada a l'interior d'aquesta societat, figurada en la *pension de famille*, permet diagnosticar una patologia europea. La guerra és la febrada que consumeix el malalt.

Des del moment que s'opera la mutació queda dislocada l'harmonia d'interessos necessària a la bona marxa de la societat. De cop, lligams que semblaven acordats entre agents autònoms esdevenen crues relacions de poder, no ja entre les nacions bel·ligerants sinó al si de cadascuna d'elles. La simple declaració de guerra obre la veda als agiotistes i especuladors de tota jeia. Els cotxers cobren tarifes desorbitades, els botiguers apugen els preus sense justificació, la turba assalta els comerços amb el pretext que representen capital alemany. Cada abús, cada violència entre éssers que se suposen agermanats en l'amor a la pàtria, s'excusa amb la frase: «*Oh, vous savez, c'est la guerre!*». Amb aquesta excusa es justifiquen els egoismes i la manca d'escrúpols. És la nova divisa amb què s'imposa la llei de qui momentàniament domina la situació.

Com sol passar quan algú esdevé vulnerable, l'impuls natural és enganyar-se amb il·lusions que mitiguin l'impacte de la veritat. A la tertúlia de la pensió, els francesos demanen l'opinió dels estrangers i aquests, no volent ser ocells de mal averany o simplement per una falsa idea de la cortesia, afirmen que la victòria francesa és segura. Gaziel observa que els francesos, necessitats d'una fe que els sostingui, s'entreguen sense reserva al mite de la superioritat del soldat indígena.

Aquest mite universal, afirma, «és la raó de ser de cada patriotisme particularista». I afegeix que «si existís un instrument de precisió que en aquestes hores pogués registrar simultàniament, en tots els països que han entrat en guerra, el sentiment popular, arreu donaria fe que el soldat de cada terra és, sense discussió possible, el millor del món».⁵⁵ Tot i que recolzen en una mitologia comuna, els particularismes són tanmateix incapaços de coincidir en cap altre universal que no sigui el dolor; un dolor mútuament infligit. A la pensió Durieux no tot és negatiu, però. Quan Fräulein Erika reapareix després d'uns dies, havent trobat impossible tornar al seu país, les altres pensionistes se li acosten a «fer-li llargues i trèmules besades de pau».⁵⁶ En el microcosmos de la pensió, la bona voluntat perdura per la memòria de la passada harmonia d'un món europeu avui esberlat, però al carrer, a l'espai impersonal de la vida col·lectiva, el xovinisme va fent camí. Els diaris llenquen epítets barroers contra els alemanys; les caricatures malicioses hi proliferen i la propaganda atia l'odi.

En qüestió d'hores, París ha passat de ser l'hoste graciós i cosmopolita a ser una ciutat «que ja ha perdut del tot la seva amable i platxerosa fesomia».⁵⁷ Amb ulls de *flaneur* consternat, Gaziel descriu la descomposició del maquillatge. «N'hi ha hagut prou d'un buf del destí per esborrar la capa de vernís cultural, massa fina, que cobria el món europeu, el més civilitzat, i posar al descobert l'aspror potser inguarible del fons de l'ànima col·lectiva».⁵⁸ La frase sobta per la seva semblança amb les observacions de Freud per explicar l'enfonsament en la barbàrie de les nacions tingudes per més civilitzades. A l'assaig «Reflexions contemporànies sobre la guerra i la mort», publicat al començament de 1915, o sigui, mesos després dels primers articles de Gaziel a *La Vanguardia*, Freud assajà de demostrar que el desencís produït per la guerra era conseqüència d'una il·lusió prèvia. «En realitat els nostres compatriotes no han caigut tan baix com temíem, perquè mai no s'havien elevat tant com ens pensàvem».⁵⁹ Freud aplica a la guerra la seva tesi sobre la repressió dels instints com a motor de la civilització per explicar que el sacrifici que els estats exigeixen dels individus en nom de la moral, l'anorreen ells mateixos entregant-se col·lectivament a una conducta immoral. I així com moltes persones obeeixen els preceptes socials no per convicció sinó per por de les conseqüències de transgredir-los, quan les conseqüències queden en suspens per la guerra, la impunitat fa que aquelles persones que semblaven tan

53. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 28.54. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 32.55. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 38.56. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 112.57. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 35.58. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 97.59. Sigmund FREUD, «Thoughts on War and Death», trad. E. Colburn Mayne, *Collected Papers*, vol. IV, Londres, The Hogarth Press, 1957, pàg. 300.

civilitzades donin curs als seus impulsos primaris. En realitat, aquests impulsos no havien desaparegut perquè mai desapareixen. Les fases psicològiques inferiors poden no manifestar-se durant molt de temps, però en circumstàncies favorables reapareixen i actuen fins i tot de manera exclusiva.⁶⁰

Gaziel és testimoni d'una regressió col·lectiva que, com ell diu, posa al descobert el fons de l'ànima europea. El contrast entre l'ahir i l'avui, que portà l'escriptor vienès Stefan Zweig a titular *El món d'ahir* el seu llibre sobre l'Europa d'avantguerra, el constata amb el record de l'amistat entre el fill de Mme Durieux, oficial francès, i l'estadant Herr Joseph Dolbatsch, oficial de l'exèrcit prussià que, mentre estava destinat a París, amenitzava les vetllades tocant danses al piano de la pensió. En la vella amistat entre aquests dos soldats avui enfrontats per la guerra Gaziel veu una al·legoria d'Europa: «Jo crec que en el secret de les seves ànimes Durieux admirava l'abrivada, inextingible, sana, formidable, del seu company, i Dolbatsch, al seu torn, envejava la finor, l'elegància d'esperit i el tacte de l'oficial francès. Aquests dos homes, que tantes vegades es van donar la mà amb veritable amistat, avui es troben front a front en el camp de batalla».⁶¹ La regressió de l'esperit europeu es reflecteix en el decandiment de la vida a la pensió. «La tertúlia d'havent sopat està desconeguda: s'han esvaït completament l'alegria i el bon humor de tanta joventut cosmopolita reunida».⁶² «Ara la tertúlia és morta: fins les amorettes s'han marcit, colltorçades com flors d'un dia pel bufarut devastador de la guerra».⁶³ La Maison Durieux és alhora un resum de la vida intereuropea de preguerra, un interior de la vida parisenca i una metàfora de la intimitat de Gaziel. Si al principi la pensió semblava quedar al marge de les oscil·lacions anímiques del carrer, aviat comença a perdre estadants. A taula, els comensals mengen amb menys estretors, sense perill «d'enfonsar el colze a les costelles del veí»⁶⁴ i a mesura que els pensionistes decampen, la *maison* s'enfonsa en la tristor, talment una ànima que s'apaga.

Passejant per la soledat de les grans avingudes, Gaziel té la sensació d'haver de trobar «una gentada imponent, en una manifestació d'alegria» en tombar la cantonada. Fins i tot creu sentir fantasmagories de músiques llunyanes. «Però us canseu de fer quilòmetres damunt de l'asfalt llis i desert, tombant carrers i places buits, sense descobrir cap altra mostra vital que el batec silencios dels centenars i milers de banderes».⁶⁵ Arreu hi ha botigues tancades, amb un cartellet enganxat a les portes-persianes de ferro que diu «Tancat per mobilització». És una paorosa

al·legoria de la vida al continent. El tancament és general i el París que durant més d'un segle ha xuclat la vida de les províncies, el París meta de joves ambiciosos —els Rubempré, Rastignac, Frédéric Moreau i Eugène Rougon del segle anterior— esdevé ell mateix província de la nit al dia. Museus, exposicions, concerts, sales de conferències i teatres van tancant. Gaziel observa que «tota la vida espiritual, si descomptem només la que batega a les esglésies, a París dormita avui exactament com a les més tristes viles provincianes».⁶⁶ Resta encara oberta, de moment, la Biblioteca Nacional, però sols hi queden dos lectors, tots dos catalans, «com dos naufragats després de l'increïble enfonsament de la cultura europea».⁶⁷ De tota la cultura europea? La religió, diu Gaziel, aguanta, darrer fonament de la vida espiritual del continent. Però ben aviat podrà comprovar que els capellans són tan bel·ligerants o més que la població civil. Monsenyor Langlois, amb qui comparteix taula, opina que el desgrat amb què els francesos van a la guerra és un reflex de la seva feblesa per no haver-la preparada a temps. «Què més voldríem, en realitat, sinó poder haver-nos-les de tu a tu i a soles amb el maleït prussià, con en 1870, però ara sabent que estem ben preparats i podem deixar que el món sencer contempli com França restableix l'imperi de la justícia escarnida!».⁶⁸

Gaziel contempla la descomposició de la capital talment com una pel·lícula projectada cap enrere. En lloc de la gentada que surt de l'estació per escampar-se per la vila, com l'havia observada Ildefons Cerdà al Midi el 1844, traient-ne una lliçó per a l'urbanisme,⁶⁹ ara veu multituds que tanquen les cases i abandonen els seus barris per abatre's damunt les estacions del ferrocarril amb la idea d'abandonar la capital. Aconseguir un bitllet per viatjar en qualsevol direcció és una proesa. Circulen pocs trens i són insuficients per a la gentada que s'hi precipita per pujar-hi. Tampoc és fàcil fer el viatge en sentit contrari. Rémy de Gourmont comença el seu dietari de guerra dient que havia desesperat de tornar a París. «Els trens eren tan rars i incòmodes a les línies transversals que no calia pensar-hi per a una persona que té prohibides la marxa i les llargues parades dins els corrents d'aire.»⁷⁰ Quan els darrers pensionistes s'han esmunyit i la pensió acaba tancant, Gaziel hi roman com a guaita de la civilització. En premi a la seva fidelitat, la família Durieux li confia la clau de la casa quan també ells abandonen París. En el moment de tancar la porta i marxar-ne definitivament, Gaziel dedica a la *maison de famille* un encomi que recorda el de Don Quixot a Barcelona, aquell «archivo de la cortesía, albergue de extranjeros, hospital de los

60. FREUD, «Thoughts on War...», pàg. 301.

61. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 206.

62. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 90.

63. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 91.

64. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 130.

65. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 74.

66. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 70.

67. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 70.

68. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 40.

69. CERDÀ, *Teoría general de...*, pàg. 6.

70. Rémy de GOURMONT, *Pendant l'orage*, París, Librairie Ancienne Édouard Champion, 1915, pàg. 5.

pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades». Amb tota seguretat, Gaziel recorda les paraules de Cervantes quan s'acomiada de «la vella pensió refugi d'estrangers, tertúlia d'amics, recés d'intimitat, llar sempre oberta i casa universal, digna de figurar eternament i en primer lloc en els annals no sempre discrets de l'albergueria». ⁷¹ Igual que Don Quixot sortint de Barcelona malparat i abatut, Gaziel carrega el seu bagul en un carretó llogat i el va estirant pels carrers sense gosar mirar els vianants, no fos cas que els seus ulls topessin amb els d'algun conegut. Qui, es pregunta torbat, l'hauria reconegut sense sentir llàstima d'ell, «doctor graduat en les il·lustres Universitats de Barcelona i Madrid, sorbonnista entusiasta i fidel auditor del Col·legi de França, estirant un carretó miserable pels carrers de París?» ⁷²

És ben bé el to d'un vençut, sorprenent en algú que no pertany a cap dels bàndols bel·ligerants. Gaziel viu la seva partida de París com una derrota personal. És la fi d'unes il·lusions que el vinculaven a una realitat feta a mida de l'home de cultura. Per això l'evacuació pren el caràcter d'una fatalitat. «No fa un mes, encara, que la meua vida era bella, tan llisa, tan ocupada, tan intensa i assossegada alhora, tan en harmonia amb el meu sentiment entranyable del món. Ja s'ha acabat? Per quina raó? I comprenc que jo també sóc una víctima anònima de la guerra, perduda entre el nombre incalculable de les seves víctimes innocents». ⁷³ Aquesta sospita de trobar-se en un final d'època esdevé seguretat el darrer dia d'agost, dos abans que Gaziel marxi de la ciutat abandonada per tothom que ha pogut trobar un mitjà de transport. «Ja tot s'ha acabat! París, despoblat i buit, es reclou en un mutisme ferreny, agressiu, disposat a defensar-se com el més alt baluard de França». ⁷⁴ Aquest «tot s'ha acabat» de ressonàncies bíbliques no és exacte. La ciutat de la llum no ha mort completament, però fins i tot «els llums elèctrics brillaven amb una llum clara i freda», reflectint-se en els grans miralls dels cafès i bars, els interiors dels quals estaven buits. ⁷⁵ La ciutat brilla per a ningú, com si el mutisme fos la seva darrera, infranquejable, línia de defensa. Esventrada per l'èxode, buidada de contingut espiritual i reconcentrada en l'unànim rebuig de l'enemic, París continua sent «el més alt baluard», la ciutat símbol. Al final, l'ocupació, que semblava imminent, no es produí. Un avió enemic sobrevolà una estona el tren en el qual Gaziel havia pogut sortir en direcció sud, seguint-ne la marxa sense fer esment dels trets que li enviaven els soldats apostats a la via. L'aeroplà seguia la marxa del tren com el gat la rata. Finalment, el tren s'aixoplugà sota

una estació i els passatgers saltaren dels vagons per amagar-se a l'edifici. Llavors l'aeroplà s'enlairà i es perdé en la distància. Aquesta vegada, la ciutat s'havia salvat.

A *París, 1914. Diari d'un estudiant*, Gaziel descriu un estat d'anòmia i disgregació. De la societat cosmopolita representada per la petita comunitat de la pensió, es passa a una consciència solitària que reflecteix les darreres llums d'una urbs que s'apaga. La precipitació amb què es produeix el col·lapse fa pensar que la sociabilitat anterior era il·lusòria, una feble construcció de l'esperit bastida amb una voluntat de convivència que no resisteix el primer buf de la història. Anys després, durant la Segona Guerra Mundial i en un París ara sí ocupat, Carles Soldevila va escriure que «París es, más de lo que parece, una ciudad de solitarios, es decir, de hombres y mujeres que viven solos en una *garçonnière*, en un *studio* o en un *cuartito de hotel*». ⁷⁶ La intimitat, impossible en aquests caus refugi, se cerca i sovint es troba a la terra de ningú del cafè. Soldevila remarca que al cafè, encara que hom hi estigui sol, hi sent la vida d'altri ben a prop. *Locus amoenus* de parelles sense cap altre lloc de trobada, el cafè confon les categories de públic i privat. ⁷⁷ Josep Pla, al seu llibre *Sobre París i França* també parla dels cafès, sobretot dels de Montparnasse, reducte de la intel·lectualitat estrangera d'entre guerres. Però no és dels cafès, ni de la cultura del cafè, estudiada per Wolfgang Schivelbusch i per Antoni Martí Monterde ⁷⁸ entre d'altres, que tracta aquest estudi, sinó dels seus complements, els espais semiprivats d'obligada sociabilitat que són les pensions i els hotels familiars, on també, per més sol que hom estigui, «hi sent la vida d'altri ben a prop».

Poc després d'arribar a París, Pla s'instal·là en un petit hotel de la *rue Delambre*, segons ell per estar més a prop d'uns amics catalans. ⁷⁹ Era un hotel per gent de pas, que probablement inspirà les històries que l'escriptor dedicà a la vida del passavolant i del pensionista en aquella ciutat. Pla conegué a fons aquests establiments en diversos països d'Europa i escrigué algunes de les seves millors narracions en l'estela del gènere iniciat per Balzac. Miquel Pairoli opinà encertadament que els relats de pensions formen «un petit apartat argumental, un gènere curiós i singular de l'obra de Pla». ⁸⁰ En efecte, un dels seus millors relats, «Un mort a Barcelona», té al darrera una complexa història de revisions, des de la seva aparició en castellà dins un llibret publicat a Madrid el 1920 amb el balzaquíu títol de *Las alimañas*, passant per la versió de *Coses vistes* (1925), titulada «Casa de dispeses», fins la seva incorporació a *La vida amarga* (1966). Aquest volum 6 de l'*Obra Completa* aplega

71. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 269.

72. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 274.

73. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 216.

74. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 267.

75. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 160.

76. CARLOS SOLDEVILA, *El París que yo he visto*, Barcelona, Argos, 1942, pàg. 24.

77. SOLDEVILA, *El París que...*, pàg. 24-25.

78. ANTONI MARTÍ MONTERDE, *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.

79. JOSEP PLA, *Sobre París i França (1920-1921). Obra Completa*, vol. IV, Barcelona, Destino, 1967, pàg. 238.

80. MIQUEL PAIROLÍ, «Les pensions o la vida a través del microscopi», *La geografía íntima de Josep Pla*, Barcelona, La Campana, 1996, pàg. 193.

diverses narracions d'aquest gènere, ja reunides al volum 9 de les frustrades *Obres completes* de l'editorial Selecta, amb l'aclaridor títol de *Cases de dispeses* (1957). La que ara ens interessa, però, és la història titulada «Bulevard Saint Michel, París», una primera versió de la qual, titulada «145, Bulevard Saint Michel, París» formava part del llibre *Coses vistes* (1925). Aquest conte interessa no sols pel tema parisenc, sinó sobretot per ser una mena de metanarració del gènere de cases de dispesa. S'escau citar l'observació de Pairolí, que els estadants de les pensions, «[m]entre d'una banda són personatges solitaris i individualistes, marcats per l'egoisme més definitiu, defensors aferrissats de la seva intimitat i de les seves manies, de l'altra tenen una veritable obsessió a espiar els altres companys de pensió, a fer córrer rumors sobre les seves activitats, a vigilar els moviments d'amistat o de relació que es puguin establir entre els hostes o amb el món exterior a la casa».⁸¹ Doncs bé, a «Bulevard Saint Michel, París», Pla no sols articula aquests elements comuns a la majoria de relats de pensionistes, sinó que es pot dir que en reformula la funció, passant de la descripció d'un món fet de mirades creuades, de xafarderies i suspicàcies, i d'hipòtesis, generalment errònies, sobre els afers dels altres, a estudiar-ne el mecanisme interior. La novetat d'aquesta història és la reflexivitat, l'observació de l'actitud de l'estadant no des de l'exterior, com és habitual en els escriptors del gènere, sinó interiorment, estudiant-ne els reflexos mentals. O per dir-ho d'una altra manera, elevant l'observació al segon grau, per tal d'estudiar-la a ella mateixa.

Així, el narrador, que no és cap altre que l'alter ego de l'escriptor, deixa en suspens la reacció usual davant la proximitat d'uns éssers humans, consistent en un moviment anímic d'atracció, de repulsió o d'indiferència, per reflexionar sobre les implicacions de les seves observacions. L'ús constant del diminutiu per una senyora de la pensió, li fa la impressió que això denota un caràcter egoista. Però després, prenent compte del rerefons de la seva observació, s'adona que tot plegat és un efecte de la distància cultural entre París i Barcelona. L'egoisme és universal i en el fons tothom defensa coses petites, per més que «A casa nostra la gent parla de grandeses, perquè les coses són més petites que en qualsevol altre país».⁸²

El món de la casa de dispeses és, com indica el títol de l'assaig de Pairolí, un món microscòpic, d'infusoris de diferents formes i reflexos. Però el reflex del narrador de Pla és gairebé inèdit, perquè a diferència del que passa amb altres narradors del gènere, té conseqüències cognitives gairebé ontològiques. «La proximitat d'aquestes diverses persones em porta a pensar sovint en qui sóc jo, en com vaig fet».⁸³ L'honestat intel·lectual obliga Pla a reconèixer que l'autoreflexió és un exercici molt difícil; que la consciència no és mai objecte d'ella mateixa.

El cogito cartesià no demostra en absolut l'ésser d'un jo pensant, que és una hipòtesi metafísica, sinó a molt estirar una activitat intel·lectual en què l'atenció o enfocament pren el nom convencional de subjecte. Vegem-ho: «Quan observo els altres, el meu sistema funciona amb més o menys correcció. Quan m'observo a mi mateix, la lògica del meu organisme d'introspecció es desvia instantàniament del fons de la qüestió i tendeix a centrar-se en qüestions marginals, en aspectes sense importància, sovint molt allunyats de la veritable qüestió».⁸⁴ Vol dir això que Pla està incapacitat per a estudiar-se ell mateix com un exemplar més de la fauna pensionista? O vol dir, més aviat, que el gènere anorrea la distinció entre observador i observats? És possible que l'autojustificació, el mecanisme psicològic de defensa, corri una cortina entre el jo i la consciència, desplaçant-lo amb detalls trivials, aspectes irrisoris i sovint grotescos, com els que donen a la narrativa de pensions el to de vodevil que hi remarcava Pairolí?⁸⁵

Aquesta nota fenomenològica té el mèrit de qüestionar la fiabilitat de la literatura del jo, o sigui, del gènere confessional o autobiogràfic associat amb Josep Pla, qui ens adverteix de la fatalitat d'aquest mecanisme exculpori: «De seguida que examino, per exemple, una determinada tendència se m'apareix, interposant-se, la justificació».⁸⁶ No cal que la justificació no acabi de convèncer els altres; és decisiu, però, que engany l'interessat. «Amb el marge natural de fantasia i d'imperfeció que hi ha sempre en la vida, podem arribar a conèixer una persona. El coneixement propi és molt difícil. La fredor analítica, l'apliquem als altres. Per a nosaltres mateixos és inservible».⁸⁷ Aquesta advertència, conseqüent amb l'estètica planiana, dona fe que la ficcionalitat és inseparable de la literatura de reflexió personal, i alhora afirma les possibilitats de l'observació exterior en un naturalisme relativitzat. En la mesura que *El quadern gris* s'assimili al gènere confessional, el lector pot caure en el parany de la ingenuïtat. No podrà dir, però, que no hagi estat advertit de l'error d'idealitzar la reflexivitat. El naturalisme de Pla el fa conscient de la incidència de factors circumstancials en la percepció, i de la impossibilitat d'aïllar-ne un jo interior. Sap que la representació d'un mateix és un acte públic, una estratègia de socialització, una exhibició del jo en funció del judici d'altri, i en definitiva una manera de lluitar per la supervivència.

Sobre la qualitat d'autenticitat d'aquesta peça oratòria, hi haurien, naturalment intervingut molts factors, àdhuc factors meteorològics i moltíssimes altres coses. Jo no vull pas negar, a priori, que pugui existir una confessió absolutament autèntica. El que dic

81. PAIROLÍ, «Les pensions o...», pàg. 200-201.

82. Josep PLA, *La vida amarga. Obra Completa*, vol. 6, Barcelona, Destino, 1974, pàg. 182.

83. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 183.

84. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 183.

85. PAIROLÍ, «Les pensions o...», pàg. 201.

86. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 183.

87. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 184.

només, és que tota confessió forma part també del nostre instint de conservació—del qual, l'amor propi és un dels capítols més importants—i que tota confessió es produeix sota el pes de justificants de plausibilitat assegurada.⁸⁸

La lluita per sobreviure adaptant-se al medi ha estat el tema troncal de la literatura del dinou, en la qual, tenint en compte el predomini de la novel·la, el jo és observat a la distància infinita d'un narrador omniscient o bé deformat per la visió ingènua del narrador limitat, com a les obres de Henry James o de Joseph Conrad. Aquesta lluita alguns autors la representen en plans de gran volumetria; d'altres l'estudien en petit format, per exemple a les *ménageries* de les cases de dispeses. En aquesta mateixa línia, Pla acaba el relat amb una referència a un gat. Aquest animal domèstic està tot temps alerta als rumors; per aquesta raó és una prosopopeia adequada per la xafarderia ingènua en aquestes institucions: «Passem per la vida, sense saber qui som—i deu ésser per això que hi ha tantes sorpreses. Els altres en canvi, són una mina. Són una mina tan inexhaurible que sovint ens fem nosa mútuament. Les parets del 145, boulevard Saint Michel eren massa primes—primes com una orella de gat, evidentment».⁸⁹ Vista com una orella activa, la casa de dispeses esdevé el subjecte de l'auscultació. Pla ho rebla amb l'adverbi «evidentment», eliminant així qualsevol dubte cartesià sobre la identitat entre la *res cogitans* i la *res extensa*. Des de la seva cambra, el narrador, un pensionista, s'il·lustra, no sobre la inestabilitat de la vida, com afirma Faffik dels personatges a les novel·les d'aquest gènere, sinó sobre la varietat, sempre distreta i gairebé infinita, del fenomen humà.

Soldevila planteja el dubte sobre la fiabilitat de la percepció en altres termes que els del naturalisme. Més que el clima i altres factors externs, per ell el que compromet la sinceritat de les impressions és la influència cultural, o sigui la tradició, que en el cas de París és especialment densa. «¿Con qué ojos he estado viendo París? ¿Con los míos propios o con los que me han prestado los grandes escritores y los grandes pintores?».⁹⁰ La pregunta no té resposta, diu Soldevila, perquè els ulls humans no estan mai lliures de fantasies, del pòsit de les formes artístiques de la sociabilitat. A París, diu, la vida està més a prop de la literatura i de l'art que en altres ciutats. I aquest excés de cultura, la riquesa del decorat, fa que les persones s'hi moguin amb teatralitat, representant un paper més que no pas vivint una vida.⁹¹ Teatralitat, però, no vol dir duplicitat. En comparació amb París, la vida a Barcelona sembla més espontània. Però s'equivocaria qui tragués conclusions absolutes d'aquesta impressió. Tothom imita models, tothom malda

per encarnar algun ideal.⁹² La diferència rau en el grau d'ambició i la perfecció del model imitat; i a París la voluntat d'estil és més evident que no pas a Barcelona.

Soldevila tornà a Barcelona el 1941. Quatre anys més tard, un jove poeta barceloní, Josep Palau i Fabre, marxava a estudiar a París. Ell mateix explica que, en acabar-se-li la beca a la primeria de 1948, va haver de deixar la ciutat universitària i cercar allotjament. Havent passat per diversos aixoplucs, finalment un altre català li traspasà una cambra situada a la mansarda d'un hotel de la rue Saint Louis-en-l'Île. «S'hi accedia per una petita escala de fusta gairebé vertical. La seva estructura era exactament la d'una tenda de campanya solidificada. No m'hi podia moure si no era longitudinalment. Lateralment topava de cap contra les parets. [...] Els vestits i les robes, els continuava tenint a les maletes, perquè no hi havia cap armari ni cap penja-robes. L'estança estava desproveïda de lavabo i d'aigua corrent. [...] Hi figurava, en canvi, un gran radiador, baix i llarg, que em servia d'estanteria, perquè durant els quatre anys de residir allí la calefacció no va funcionar ni un sol dia».⁹³ La cambra estava farcida de xinxes i al sostre, exactament sobre el capçal del llit, «hi havia un forat per on podien veure's les estrelles durant la nit, però per on podia entrar l'aigua quan ploqués». Aquesta estretor recorda la de la peça que Mercè Rodoreda i Armand Obiols compartien a la sisena planta de l'edifici número 21 del carrer de Cherche-Midi. En una carta del 17 de març de 1947, l'escriptora descrigué aquella estança a l'Anna Murià com «una cambra de minyona en un sisè pis, petita com un cop de puny i sense aigua. Un desastre».⁹⁴

Palau, que havia arribat a París l'any abans que hi tornés Rodoreda, valora aquesta època com «el moment de la meua vida durant el qual m'he sentit, moralment i materialment, més postrat, més indigent, més inútil».⁹⁵ Què podia induir un jove amb talent a suportar la postració moral i material, tenint a l'abast la possibilitat d'escapar-ne apel·lant a la família? La resposta és gairebé la mateixa, tot i que en sentit contrari, a la de Gaziell quan aquest justificava la seva traïció a la ballarina de Montmartre. Així com Gaziell temia quedar-se sense el passament familiar i haver de tornar humiliat a Barcelona, Palau suporta l'austeritat «amb la idea que em calia resistir al preu que fos, que jo no podia tornar a Barcelona en aquelles condicions [...] perquè era tornar-hi capjup».⁹⁶ No era el primer ni seria el darrer cas d'un artista o escriptor català per a qui sobreviure a París posava a prova la vàlua personal.

88. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 185.

89. PLA, *La vida amarga...*, pàg. 185.

90. SOLDEVILA, *El París que...*, pàg. 205.

91. SOLDEVILA, *El París que...*, pàg. 209.

92. SOLDEVILA, *El París que...*, pàg. 210-211.

93. JOSEP PALAU I FABRE, «Memòries», *Obra literària completa*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2005, pàg. 1333-1334.

94. MERCÈ RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona, La Sal, Edicions de les dones, 1985, pàg. 86.

95. PALAU I FABRE, «Memòries», *Obra literària...*, pàg. 1335.

96. PALAU I FABRE, «Memòries», *Obra literària...*, pàg. 1335.

Palau tornà a Barcelona amb el fetge malalt després de setze anys de fer cua als restaurants universitaris, però amb alguns estalvis i una petita biblioteca,⁹⁷ a més d'una obra literària. Era l'any 1961, i a les restriccions que la Dictadura havia imposat a la cultura catalana s'afegia el desplaçament de la literatura francesa del seu setial d'avantguerra. Per això, i per l'origen petitburgès de Palau, el seu bagatge cultural no es valorà com s'hauria fet durant la *Belle Époque* i la seva reincorporació al país passà desapercibuda. Encara hagué de patir les misèries dels estaments culturals barcelonins, que han estat, són i es comptaran en un futur previsible entre els més recelosos i inclements d'Europa.

Aquest recorregut per les cases de dispesa i les cambres de lloguer parisenses com a espai d'observació de joves escriptors catalans s'hauria pogut allargar amb altres referències. L'important, però, no és multiplicar-les sinó extreure'n alguna conclusió sobre el que ha significat París per l'imaginari artístic i intel·lectual català durant tres quarts de segle. Amb poquíssimes excepcions —la de Picasso i, fins a un cert punt, Dalí— cap protagonista de la cultura barcelonina va despertar mai el més lleu interès en els cercles culturals parisencs. Per això, millor que a través dels cenacles, les universitats, els museus o les galeries d'art, la història de les relacions entre París i Barcelona se segueix amb avantatge a través de les *garçonnières* i les pensions, amb aquella mirada balzaquiana tan sensible a les ambicions dels joves procedents de la perifèria. París com a desafiament i oportunitat: aquest ha estat un tema permanent entre la joventut barcelonina durant les dècades formatives de la Barcelona moderna. És una història puntuada d'alguns triomfs i farcida de desfetes castigades amb la indiferència i l'exclusió quan l'aspirant tornava a Barcelona sense l'aura que, segons Baudelaire, jeia al mig dels carrers parisencs, presta a ser recollida per qualsevol poeta pobre. París encimbellava i obria les portes de la glòria barcelonina, que no era sinó el reflex de la llum que arribava sempre del nord. Però, per la mateixa raó, també enfonsava. L'estretor institucional i l'exigüitat del mercat cultural català feien i fan de la supervivència un espectacle de bèsties que s'entredaven. Condicionada per una política cultural de senyors Esteve, la competència, que és la clau de la selecció, no hi sol redundar en grans personalitats. Hi domina una grisor puntuada d'excepcions que són menystingudes fins que tornen amb el llorer d'una consagració forana. Llavors, sense transició, passen a ser glòries nacionals. En una cultura tan reticent al risc com ho és la catalana, la sobrecompensació és la nota dominant. La pretensió d'estar de tornada de tot explica l'avantguardisme convencional d'una ciutat en el fons tan conservadora com Barcelona, on, com ironitzava Xènius en carta al director de *La Veu de Catalunya*, les modes passen abans que a París.

97. PALAU I FABRE, «Memòries», *Obra literària...*, pàg. 1411.

Barcelona, latitud-longitud Europa

Enric Bou

El títol d'aquest article evoca el d'un llibre de Met Miravittles, company d'escola de Salvador Dalí, que li feu lliçons d'àlgebra, l'home que durant la guerra d'Espanya fou director del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Marxà a l'exili i poc després el seu despatx va ser ocupat per Dionisio Ridruejo, *Jefe Nacional* de Propaganda del govern rebel.¹ Miravittles va viure dos exilis declarats en el títol *Barcelona, latitud Nova York, longitud París*: un a París, on va fer d'actor per a Dalí i Buñuel a *Un Chien andalou* i *L'âge d'or*, i un altre, després de la guerra, a Nova York, on es va fer periodista. El meu és un títol que reconeix la importància que ha tingut Europa en la constitució de l'ADN polític i cultural, català i barceloní. Les bases d'una cultura europea poden associar-se amb el que John McCormick, a *Europeanism*, ha resumit en uns trets identificadors: pau perpètua, poder civil, cosmopolitisme, comunitarisme, societat col·lectiva, assistència social (*welfarism*), multiculturalisme i secularisme.² Aquest autor presenta la tesi que hi ha un conjunt distintiu de valors, normes, idees i posicions que marquen les actituds europees. Els efectes de la integració europea són importants, però potser ho és molt més entendre com i per què Europa s'ha transformat des de 1945, quin és el patrimoni comú que comparteix el continent. Segons Delanty i Rumford, Europa es defineix millor com una «constel·lació de civilitzacions», una etiqueta que allunya l'atenció dels estats —caducs— i les fronteres, posa l'èmfasi en la civilització de la història europea i té en compte el canvi constant de la relació amb l'est.³

I. Declaracions d'amor (europeu)

Barcelona ha estat, al llarg del temps, una ciutat amb vocació europea. Abans de l'esclat sobiranista, que ha portat molts unionistes a fer abandades declaracions de ser catalans, espanyols i europeus, hi va haver les declaracions i les accions dels romàntics, modernistes, noucentistes i avantguardistes. L'historiador de l'art alemany Christoph Asendorf va proposar fa uns anys, a *Batteries of Life: on the*

1. El primer discurs de Ridruejo després d'ocupar la ciutat dona fe d'una voluntat espanyola de reconquesta: «Insistió en que este amor de España por Cataluña es amor de destino y de empresa común e hizo con tal motivo una cita de las declaraciones del Caudillo en las que formuló como una de las tres razones suficientes para la guerra actual la empresa mediterránea de la que Cataluña es, histórica y fatalmente, puente y camino». *La Vanguardia* (29 de gener de 1939), pàg. 5.

2. JOHN MCCORMICK, *Europeanism*, New York, Oxford University Press, 2010, pàg. 8.

3. MCCORMICK, *Europeanism...*, pàg. 9.

History of Things and their Perception in Modernity, una reflexió sobre la transformació de la percepció sensorial humana en l'era industrial com una proposta de comprensió de la cultura i la modernitat europees. En un repertori obtingut a partir d'anàlisis de textos literaris, pintura, arquitectura i urbanisme, cinema, filosofia, antropologia i cultura popular, Asendorf analitza una poderosa selecció d'obres de Manet, Baudelaire, Monet, Zola, Benjamin, Heidegger i Duchamp. Es fixa en una sèrie d'imatges culturals i esdeveniments clau que van des del Crystal Palace de Paxton a la introducció de l'electricitat. El resultat és un relat innovador sobre l'aparició de la cultura del consum en el desenvolupament de l'economia mercantil de l'Europa moderna. Seguint algunes de les propostes d'Asendorf vull discutir exemples representatius d'aquestes declaracions d'amor (europeu) a Europa, de l'impacte de la modernitat en els transports i les transformacions urbanes i del testimoni sobre la desaparició d'espais urbans.

M'interessa presentar les coordenades europees de Barcelona com a ciutat que pensa en Europa i que formula una determinada manera de pensar Europa en un moment polític i cultural molt específic: l'entrada en la modernitat. Des del Romanticisme (i com diria Joan Fuster «i encara faig curt») Barcelona ha viscut en la doble clau de la modernitat i d'Europa. Un dels primers exemples ens el proporciona la revista romàntica *El Europeo. Periódico de ciencias, artes y literaturas* que fou decisiva per introduir les idees romàntiques en l'ensopit ambient peninsular del segle XIX. Els fundadors de la revista van ser dos emigrats liberals italians, Fiorenzo Galli i Luigi Monteggia, dos escriptors catalans, Bonaventura Carles Aribau i Ramon López i Soler, i l'anglès (d'origen alemany) Carles Ernest Cook. Com en d'altres moments, la ciutat va ser gresol d'activitats innovadores i es va fer eco de tendències molt actuals a la resta del continent.⁴ Europa ha estat sempre un referent, que ha compendiat les aspiracions col·lectives de Catalunya a la llibertat, a la democràcia i al benestar. Europa ha estat, i ho fou de manera particular durant el franquisme, mirall i aspiració.

La passió per Europa, la consciència d'Europa en termes literaris, es viu com a desig de normalitat, d'aconseguir un reconeixement (ser equiparats a) i com a model, l'objectiu anhelat. És el gran ímpetu per connectar amb la llum que ve del nord, la passió per traduir els textos més arravatats de la modernitat europea:

4. José-Carlos Mainer ha indicat, a propòsit de Guillermo Díaz Plaja, el caràcter d'avançada de la ciutat en moments clau: el Romanticisme, el naturalisme de Zola a través de Narcís Oller, el modernisme de Joan Maragall i l'avantguarda amb Joaquin Folguera i Joan Salvat-Papasseit, vegeu Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia i prosa*, Barcelona, Cercle de lectors, 2006, pàg. 616. Jo sempre he dit que, des del segle XIX, la literatura catalana progressa en clau europea: Verdaguer imita models èpics francesos molt reculats, Maragall, Carner i Guerau de Liost presenten una sintonia amb moviments coetanis europeus, i Salvador Dalí ensenya a llegir i a escriure els surrealistes francesos desent la llufa de l'escriptura automàtica i substituint-la per la paranoia crítica.

Novalis, Nietzsche, Wagner, Baudelaire, D'Annunzio. Joan Maragall, en una coneguda carta a Antoni Roura, escriví unes paraules definitòries: «Et c'est toujours du Nord qui nous vient la lumière». Sense voluntat de ser exhaustiu, un nombre considerable d'intel·lectuals catalans van visitar un nord (gairebé sempre francès) i en van tornar transformats: Rusiñol, Puig i Ferrer, Carner, Ors, Gaziell, Miró, Dalí. El nord era una mena d'entelèquia poderosa que es debatia entre el somni i la realitat, el desig i el xoc amb un món limitat: resclòsit i provincià. Allò que d'Ors en deia «un campament de pedra» quan pensava en un model de ciutat europea:

Detingueu-vos, barcelonins, amics meus, detingueu-vos per un moment a imaginar. Tanqueu els ulls a n'aquest viure massa barrocamet virolat, massa pintoresc, que us envolta. Figureu-vos una Ciutat —he dit «una Ciutat», i no un campament de pedra— una gran Ciutat, plena, activa, normal, històrica i constantment renovellada alhora.⁵

L'experiència d'Europa per a alguns era un desig instintiu moltes vegades no realitzat. Per a d'altres va ser un ritus de passatge transformador.

Però el nord també pot despertar sorpreses i enveges. Quan ens hi atanssem massa, un cop situats a Europa, ens pot fer adonar de les dimensions de la nostra petitesa. Un dia de juny del 1907, Gaziell i tres companys, «rics només de joventut i esperança», fugiren cap a París.⁶ La descripció de l'arribada per tren a París és impagable i coincideix amb la sorpresa compartida per tots els viatgers que arribaven a la capital francesa des de les Espanyes:

A mesura que ens acostàvem a París, el tràfec ferroviari i la densitat humana del paisatge anaven *in crescendo* [...] travessàvem [...] unes estacions inacabables, on hi havia almenys una vintena de vies paral·leles o que s'entrecruaven. El tren nostre anava triant, sense errar-se, les que li convenien, en mig d'un bosc de semàfors, ponts de senyals, torres d'agulles, banderes, i repiqueig de timbres elèctrics. [...]⁷

És la sorpresa del xoc amb la veritable modernitat. Com l'entrada a Berlín que ens presenta el film de Walther Ruttmann, *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927), a París, Gaziell gaudeix de «l'encís de les grans capitals del món, que en això s'assemblen a les grans obres de la naturalesa: unes i altres són espectacles oberts i sempre renovellats, per al qui sap esguardar-los».⁸

5. Eugeni d'ORS, Xavier PLA (ed.), «Urbanitat», *Glosari 1906-1907*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pàg. 111-112.

6. GAZIEL, *Tots els camins duen a Roma*. Barcelona, Edicions 62, 1981, pàg. 11.

7. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 15.

8. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 25.

Les impressions de Carles Riba de l'any 1922 sobre la pensió on viu a Alemanya estan escrites amb un sentit de l'humor insospitat (si les comparem amb l'obra poètica) i demostren una capacitat aguda d'observació. I malgrat que es lamenti de no saber escriure cròniques com les de Josep Pla, són textos d'un gran valor testimonial i literari. Les cartes estan escrites amb un estil àgil, original, ben lluny de l'enravenament habitual en d'altres textos seus. Els costums sexuals de la filla de la dispesera on s'hostatja li provoquen un comentari sucós:

Aquesta societat distingida és una veritable xarxa de fornicacions. Som uns lliris en un femer. No hauria dit mai que la solució sexual fos tan simple: tan simple, tan primària, com l'espasa i la vaina, l'ampolla i el tap, el toquem i toquem. Els trobadors eren uns ridícols sofistes, en Rucabado un predicador destorbaquientos, en López-Picó un innocent que sempre es perdrà per les marrades. A la nit, els passadissos tot són corredisses, batre de portes, rialles, xiscles, sospirs, sotracs, mossegades, batzegades. Tota la casa arriba a agafar un ritme panteixant, regular, d'animal gegantí, com certs fragments de Beethoven.⁹

El Riba petitburgès i benpensant ensenya les orelles. És la sorpresa davant d'uns costums molt més alliberats que els de la Barcelona obscurantista. Poc anys més tard constatem el desengany profund de Joan Puig i Ferrer envers França després de la derrota a la Segona Guerra Mundial:

La Turena, el jardí de França! França el jardí d'Europa? Quina *blague!* I aquests francesos. Potser mereixen aquesta derrota, aquesta humiliació, aquesta misèria d'ara per la seva misèria moral anterior, el seu egoisme, el seu materialisme, la seva mentida de tot: política, social, humana, en art, en tot. Misèria, corrupció, vanitat, infatuació... oblit i negació de Déu i de la part noble de l'home. *Ne l'ont pas volée*, certament, aquesta enfonsada d'ara. Ja n'estaven espiritualment, d'enfonsats. Ah, si em pogués escapar d'aquesta terra i d'aquests homes! Però on? Ah, tornar a Barcelona! Jo crec que em curaria el fet d'haver passat els Pirineus.¹⁰

Més positiva és una altra modalitat de passió europea. La reconeixem en les declaracions de poètica relacionada amb Europa, com és el cas de la «Lletra d'Itàlia» de Joan Salvat-Papasseit, text amb el qual va encapçalar el seu primer llibre de poesia futurista: *Poemes en ondes hertzianes* (1919). El text és una mena de introducció de base autoficcional. El poeta s'inventa un viatge

a Itàlia, s'adreça a un amic seu, Millàs-Raurell, i configura una enumeració caòtica de noms propis de revistes, de ciutats. Així condensa els elements més destacats de les cultures italiana i europea del moment que li interessaven per justificar la novetat del seu projecte literari. Fa una selecció ràpida de la ciutat de Roma per opinar tot seguit sobre el que passa a Florència, Siena i Mòdena, evocant el nom d'artistes com Enrico Prampolini, Giovanni Papini, Dídac Ruiz, Antonino Foschini, M. Giobbe, Giuseppe Ravagnani, Carlo Carrà i Ardengo Soffici. També esmenta artistes alemanys com Max Bekmann, introdueix Txecoslovàquia amb la cervesa Pilsen, Catalunya amb Sarrià i els noms dels poetes J. V. Foix i Solé de Sojo, París a partir d'Stravinsky, per acabar amb Anglaterra i Gerald de Tyrwitt. És clar que coneix els artistes italians a través de les revistes més conegudes: *Valori Plastici*, *Noi* i *Lacerba*.¹¹ L'ús de l'enumeració caòtica per part de Salvat-Papasseit ja va ser indicat per Joan Fuster:

L'enumeració, en efecte, la juxtaposició d'elements poc integrats, constitueix l'entrellat d'una extensa zona de la poesia de Salvat-Papasseit. Hi trobem molts poemes «oberts», que comencen i no acaben, desenvolupats en una sèrie de crispacions verbals autònoms, inimaginables en una prolongació gairebé infinita dins la seva pròpia línia.¹²

Aquest text programàtic revela un desig de normalitat, les bases d'una modernitat literària en clau futurista. Sobre la filiació futurista de Salvat-Papasseit, J. V. Foix va expressar dubtes substancials. A *Catalans de 1918* comenta una anècdota que és il·lustrativa del sentit de ser europeu i que enfronta un actitud de petitburgès amb una altra de proletària:

Plovia a bots i barrals quan, a quarts d'una, entrava a les Laietanes per si hi havia En Salvat-Papasseit, que em sol guardar tot de revistes italianes i franceses d'avançada que rep amb enganyosa regularitat... En Salvat m'ha vist que plegava el paraigua, ha rigut, sorneguer, i m'ha dit burgès. Sosté que el paraigua és el símbol de règim capitalista i de banca internacional. És l'aixopluc, diu ell, dels qui es gaudeixen amb la mullena d'altri: l'art i la literatura que la burgesia ha aconseguit de donar a la comunitat dels homes és una poesia i una pintura de paraigua... [...]

Li he dit que si els futuristes italians, als quals ingènument i mig en secret admira, havien inventat cap adminicle impermeable... Ha afirmat categòricament, que ell i els

9. Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.), *Cartes de Carles Riba*, Barcelona, La Magrana, 1990, pàg. 57.

10. Joan PUIG I FERRETER, *Ressonàncies 1942-1952, Diari d'un escriptor*, vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1975, pàg. 27.

11. Anna Maria SALUDES, «La lettera futurista di Joan Salvat-Papasseit», dins Carla PRESTIGIACOMO i Maria Caterina RUTA (ed.), *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani. Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo, Flaccovio, 1991, pàg. 145-152.

12. Joan FUSTER, «Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit», dins Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Poesies*, Barcelona, Ariel, 1962, pàg. 62.

futuristes de tota jeia prefereixen mullar-se per tal com dignifiquen així llur condició proletària i progressista.¹³

Josep Carner somiava, molt abans d'ingressar a la carrera diplomàtica el 1921, molt abans de triar el camí de l'exili el 1939, de fer-se vell en un país petit, europeu, com expressava en un poema del *Llibre dels poetas* (1904), «Magradaria ferme vell en un pahís...», que a *Poesia* es va convertir en «Bèlgica»:

Si fossin el meu fat les terres estrangeres,
m'agradaria fer-me vell en un país
on es filtrés la llum, grisa i groga, en somris,
i hi hagués prades amb ulls d'aigua i amb voreres
guarnides d'arços, d'oms i de pereres;
viure quiet, no mai assenyalat,
en una nació de bones gents plegades,
com cor vora de cor ciutat vora ciutat,
i carreres i fanals avançant per les prades.
I cel i núvol, manyacs o cruels,
restarien captius en canals d'aigua trèmula,
tota desig d'emmirallar els estels.

M'agradaria fer-me vell dins una
ciutat amb uns soldats no gaire de debò,
on tothom s'entendria de música i pintures
o del bell arbre japonès quan treu la flor,
on l'infant i l'obrer no fessin mai tristesa,
on veiéssiu uns dintres de casa aquilotats
de pipes, de paraules i d'hospitalitats,
amb flors ardents, magnífica sorpresa,
fins en els dies més gebrats. [...] ¹⁴

Aquest poema, reescrit a l'exili, demostra una aspiració europea que el jove Carner aporta al de la maduresa. És semblant a la proposta d'Ors dins del projecte urbanitzador i educador del Noucentisme. Repetí incansablement la necessitat d'adaptar-se a models europeus, que considerava més civils. En una glosa, «Pluja», llegim una mena de pregària a favor dels efectes benèfics d'una llarga època de pluja:

Oh Pluja! Germana la Pluja, [...] quants beneficis te devem, els homes civils! Tu ets la que, sobre les estridències del calor que patim, ací i més enllà, deixes una suavitat discreta, tu ets la que algun cop dones a la nostra atmosfera delicadeses septentrionals. Tu proporciones ocasió a què llegeixin llibres alguns homes que no llegirien llibres. [...] Potser per a l'establiment definitiu de la nostra civilitat ens convindria això: que plogués —no, tant com ploure, no— que plovisquegés tres anys de carrera, aquí... Amb això ens estaríem a casa, aniríem als còrcols, als salons, als teatres, però no a passejar. [...] I després de tres anys ja començaríem a tenir dret, sense perill, al bon sol, i ja ens assemblaríem lo suficient a París per a començar a pensar en assemblar-nos a Atenes.¹⁵

En aquest cas la connexió entre París —el present modern— i Atenes —el passat clàssic exemplar— concentra el desig d'uropeïtzació. En una altra glosa, titulada «Urbanitat», Eugeni d'Ors escriu un exemple brillant del doble ús del llenguatge: en la construcció d'apòlegs i el sentit figurat de la narració d'estil cubista i de l'exemple d'Europa com un model a seguir, amb dos referents ben clars: França i Anglaterra. En aquest text posa en joc el *topos* de l'exotisme cosmopolita i civil: un periodista francès que es troba de viatge a Anglaterra, i aquest *topos* el combina amb una actitud de didactisme en resumir l'escena. Tot seguit utilitza una sèrie d'imperatius adreçats a un col·lectiu, com si ell parlés des d'un púlpit, el del Pantarca: «Detingueu-vos...», «Figureu-vos», «Veieu el quadro?». A continuació introdueix una descripció sintètica de l'espai, que no és altra cosa que una sinècdoque de la ciutat, parant atenció a la gran plaça pública, els grans edificis públics, les cases particulars, la gran artèria comercial, la gran via aristocràtica, per posar l'ull en la multitud: «D'aquí i d'allí, i pel mig, i arreu —divergentes, oposades, contraposades, sempre harmòniques—, les grans onades de multitud, vivents braços cívics...». Després narra una escena, la de l'automòbil que xoca i la reacció que provoca. Per arribar a una conclusió moral: «No arriben a deu les persones que s'han deturat a contemplar l'escena. El *policeman* se'n va. Ja està tot llest. Tot ha passat *en ordre*. Tot ha passat *urbanament*».¹⁶ En la glosa combina els dos modes bàsics de la narració, *showing* i *telling*, fent una presentació de l'escena i resumint l'acció. Tot plegat per explicar-nos que cal actuar amb calma i autocontrol i no reaccionar amb crits i insults davant un accident.

II. Impacte de la modernitat: transports i transformacions

A mitjan segle XIX, l'alcalde Josep Santa-Maria i Gelbert va impulsar una reforma en pro d'una Barcelona higiènica i habitable en un eixample il·limitat,

13. J. V. FOIX, *Catalans de 1918*, Barcelona, Edicions 62, 1965, pàg. 72.

14. JOSEP CARNER, *Poesia*, Barcelona, Editorial Selecta, 1957, pàg. 893-894.

15. Eugeni d'ORS, «Pluja», *Glosari*, Barcelona, Edicions 62, 1982, pàg. 56-57.

16. D'ORS, *Glosari 1906-1907...*, pàg. 111-112.

somni municipalista d'aquell moment. La ciutat futura, la ciutat europea, havia de ser cosmopolita i adaptada al moviment. Com és sabut, una de les grans troballes del pla Cerdà és el xamfrà, que permet als tramvies d'efectuar un gir de 90° sense dificultats. El moviment continu és la forma de vida «que s'adapta a la capacitat d'intercanvi dels diners i a la naturalesa fugaç del gaudi (divertiment)».¹⁷ L'ús de l'aguda metaforització és una de les claus de comprensió i genera unes modalitats expressives de les noves situacions. En la traducció de Baudelaire a *Histoires extraordinaires* d'Edgar A. Poe, llegim aquesta frase: «El món material [...] està ple d'analogies exactes amb l'immaterial.»¹⁸ L'any 1857, Poe publicà les «Nouvelles histoires extraordinaires», en el pròleg de les quals llegim aquesta citació de Poe (recollida també al llibre dedicat per Baudelaire a Théophile Gautier):

És aquest admirable, aquest immortal instint de bellesa que ens fa considerar la terra i els seus espectacles com una visió, com una correspondència del cel. La set insaciable per tot el que està en el més enllà, i que revela la vida, és la prova més evident de la nostra immortalitat. És alhora per i a través de la poesia, per i a través de la música que l'ànima entreveu l'esplendor que es troba darrere de la tomba.¹⁹

Per això considerava que el paper del poeta és captar intuïtivament les correspondències misterioses per arribar a una part d'aquesta esplendor sobrenatural; ser el mitjancer entre la natura i els éssers humans, ser l'interpret dels signes, desxifrar-li els símbols que l'envolten en la natura exterior.

Havent llegit Baudelaire, o per pura coincidència, Josep Carner va escriure algunes reflexions sobre el paisatge urbà que són molt properes a aquests plantejaments. A *Les planetes del verdum* (1918) llegim una prosa, «La ciutat sense ara», en la qual els tramvies li serveixen per representar la multiplicitat de la vida urbana barcelonina. Produeix una sèrie d'associacions, o de metamorfosis i substitucions: els tramvies són tramvies, però també són dones, són gent que circula pel fals centre de la ciutat, la denigrada i sempre incompleta plaça

17. Christoph ASENDORF, *Batteries of Life: on the History of Things and their Perception in Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1993, pàg. 58: «which is suited to the interchangeability of money and the fleeting nature of enjoyment».

18. Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1976, pàg. 133: «Le monde matériel [...] est plein d'analogies exactes avec l'immatériel.»

19. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, vol. II, pàg. 334: «C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus évidente de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.»

de Catalunya. És al centre de la vila on es produeixen encontres de les forces subversives, les de ruptura, les lúdiques. Josep Carner ho captà amb agudesia en aquesta prosa, en la qual destacava el caràcter, unificador en la diferència, que té el centre de la ciutat. Comença reivindicant la bellesa del tramvia, no amb un recurs a Marinetti sinó, més oportunament, citant una frase d'Antoni Gaudí en la qual defensava, contra els mallorquins antigaudinistes «anomenats de sa cadireta de Madó Tonina», la bellesa de la reforma del presbiteri de la catedral de Palma. Aquest sector crític conservador havia comparat el nou presbiteri amb un tramvia. «—I ¿que es pensen que és poc bonic, un tramvia?», havia exclamat Gaudí. Aquesta resposta permet a Carner construir una llarga tirallonga descriptiva i enumerant el que veu a la plaça de Catalunya:

Realment, un tramvia és una cosa estupenda. I, qui en dubti, que vagi a la plaça de Catalunya, però on passen els tramvies de color carabassa i els ríperets vermells i verds, on hi ha automòbils grisos, negres, blaus i palla, i fiacres de color de gos com fuig. A la plaça de Catalunya van a raure tots els tramvies barcelonins: per allà passen les cubanes que van a Sant Josep de la Muntanya, els alemanys que van a Sarrià, les monges que van a les Corts, les gallinares que van al Poble Sec, les dolces dames barcelonines que segueixen la via Gràcia-Rambles, les peripatètiques indígenes que van a la ronda de Sant Antoni, les franceses que van al Lyon d'Or, la gent que ve i va del port i les estacions: gent amb raquetes, gent amb paquets, gent llegint diaris, gent que té tard, gent que té mandra, gent mudada per al teatre; criatures que ploren o s'enfilen, criades, militars, senyors d'anell i de cigar. Tota aquesta gent tomba per la plaça de Catalunya, centre estèril de Barcelona.²⁰

Com veiem, els tramvies inicials esdevenen dones, tipus curiosos que giren entorn de la plaça, camí del port i de les estacions ferroviàries. Tot seguit cita uns versos del poema «La sardana» de Joan Maragall:

«El botó d'eixa roda, quin era / que amb tal simetria l'anava centrant? / Quina mà venjativa, severa / buidava la nina d'aquest ull gegant?» A la plaça de Catalunya, la ciutat no hi té cap ara. Tot el bullici es mou entorn de quelcom d'inexistent. Els admirables tramvies no coneixen la raó de llur frisança. Aclaparats de sol, o tots brillants de claredat fa la impressió que, si ells continuen marxant, a la fi aconseguiran alguna cosa, i acabaran per esvair-se arquitectures de fatxada de cinematògraf, mingitoris primitius i palmeres interines.²¹

20. Josep CARNER, «La ciutat sense ara», *Les bonhomies i altres proses*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pàgs. 69-70.

21. CARNER, «La ciutat sense...».

Carner evoca la sardana a través dels versos de Maragall. L'eix de la roda que gira a la plaça de Catalunya és la nina de l'ull d'un gegant, i el bullici entorn de quelcom d'inexistent. Estem en ple domini de les transformacions i metamorfosis que condicionen la velocitat del canvi en la modernitat. Allò que l'il·lustrador francès Grandville va saber captar de manera magistral i que resulta un dels trets cabdals de la modernitat: les transformacions ràpides i sobtades, la juxtaposició, les equivalències i la fragmentació. Recordem l'epitafi de Grandville: «Aquí jeu Grandville; va donar vida a tot i va fer que tot es mogués i parlés. L'única cosa que no va saber com fer va ser el seu propi camí.» O bé el títol d'un dels seus llibres: *Un autre monde : transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses* (París, 1843).

El girar sense sentit que Carner situa a la plaça de Catalunya pot relacionar-se amb la lectura del sentit de les fantasies il·lustrades de Grandville que va fer Walter Benjamin, com una representacions del fetitxisme que imposa la moda:

Les exposicions universals construeixen l'univers de les mercaderies. Les fantasies de Grandville traslladen a l'univers el caràcter mercantil. El modernitzen. L'anell de Saturn és un balcó de ferro colat des del qual els habitants de Saturn prenen la fresca a les tardes. [...] La moda prescriu el ritual amb el qual el fetitxe mercaderia vol ser adorat. Grandville estén les aspiracions de la moda tant als objectes d'ús quotidià com al cosmos. En perseguir-la fins als seus extrems, descobreix la seva naturalesa.²²

És el reflex d'una època en què el públic és constantment sorprès per les innovacions industrials, mèdiques i científiques. Grandville presenta una visió molt crítica dels seus contemporanis lliurats sense reserves al «progrés».²³ El llibre *Un autre monde* de Grandville parla d'un món molt fàcil de reconèixer, on la veritat s'amaga darrere del simulacre. És una denúncia de la producció capitalista que vol fer del món un mercat global i promet la felicitat universal, malgrat que es fonamenta en un enfilall de mentides. Aquest sentit crític és accentuat

22. Walther BENJAMIN, «Paris, Capital of the Nineteenth Century», dins Peter DEMETZ (ed.), *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nova York, Schocken Books, 1986, pàg. 153: «The world exhibitions build up the universe of commodities. Grandville's fantasies extend the character of a commodity to the universe. They modernize it. Saturn's ring becomes a cast-iron balcony on which the inhabitants of the planet take the air in the evening. [...] Fashion prescribes the ritual according to which the commodity fetish wishes to be worshiped; Grandville extends fashion's claims both to the objects of everyday use and to the cosmos. By pursuing it to its extremes he discloses its nature.»

23. Asendorf explica molt bé la influència en Grandville de la doctrina de les correspondències que prové de la tradició mítica socialista utòpica, ASENDORF, *Batteries of Life...*, pàg. 36-40.

pels noms dels tres protagonistes, que no eren triats a l'atzar: Puff és sinònim de «publicitat falsa o escandalosa, l'engany del xerraire»; Kracq (o *craque*) és «una mentida que es diu per justificar-se o abusar d'algú» i Hahbille (o *hâbler*), que en francès significa parlar molt amb exageració i arrogància.²⁴

Els nous mitjans de transport, protagonistes del trànsit a la ciutat moderna, van provocar tota mena de reaccions. Walter Benjamin apuntava la por associada a la massa que sentien els qui arribaven d'un llogarret: «Por, repulsió i horror van ser les emocions que la gran multitud de la ciutat despertava en els primers que la van observar».²⁵ I va afegir una altra idea important per entendre l'impacte de la ciutat moderna:

Moure's a través del trànsit significa per a l'individu una sèrie de xocs i de col·lisions. En els punts d'encreuament perillosos, el recorren en ràpida successió contraccions com si fos l'energia d'una bateria. Baudelaire parla de l'home que se submergeix en la multitud com en un *reservoir* d'energia elèctrica. I el defineix tot seguit descrivint l'experiència del xoc com «un calidoscopi dotat de consciència».²⁶

Gaziel va considerar que Pilar Alonso aconseguia situar la ciutat de Barcelona al nivell d'altres capitals europees incorporant-hi el cuplet, la música popular, com un element natural del paisatge urbà. A diferència de moltes ciutats europees com París, Viena, Londres, Berlín, Madrid, Nàpols, que tenen un repertori de cançons «de un arte limitado, eminentemente ciudadano y local, flor de un día y matiz de un lugar y un momento». Es lamentava que «si los demás lo tienen, ¿por qué no hemos de tenerlo nosotros?».²⁷

Segons Gaziel, la menorquina Pilar Alonso va trencar aquesta malastrugança. En aquesta sèrie de textos que utilitzen el tramvia com a escenari i referent privilegiat de la vida urbana cal incloure un cuplet popularitzat per Pilar Alonso, «I és el tramvia», amb lletra de Juan Misterio i música de Joaquim Zamacois:

24. ASENDORF, *Batteries of Life...*, pàg. 36: «the notion of permanent mutation of a correspondence among all existing things, so that they are not divided into separate identities but always taking on a new form like a kaleidoscope, was already at the basis of Ovid's *Metamorphoses*.»

25. Walther BENJAMIN, «On some Motifs in Baudelaire», dins *Illuminations. Essays and Reflections*, Nova York, Schocken Books, 1969, pàg. 174: «Fear, revulsion, and horror were the emotions, which the big-city crowd aroused in those who first observed it.»

26. BENJAMIN, «On some Motifs...», pàg. 174-175: «Moving through this traffic involves the individual in a series of shocks and collisions. At dangerous intersections, nervous impulses flow through him in rapid succession, like the energy from a battery. Baudelaire speaks of a man who plunges into the crowd as into a reservoir of electric energy. Circumscribing the experience of the shock, he calls this man 'a kaleidoscope equipped with consciousness'».

27. GAZIEL, «Pequeño cancionero barcelonés», *La Vanguardia* (10 de març de 1920), pàg. 1.

Els tramvies d'en Foronda van farcits de ciutadans
semblen llaunes de sardines... ambulants.
Els dels banys, com els de Gràcia
i els de circumval·lació
van tan plens que tots s'hi ofeguen de calor.
Sobre tot les plataformes són fornals al roig més viu
i si hi van xicots i noies, reforonda quin caliu!
En cada una sempre hi ha entre xics i grans
vint persones i un parell de guàrdia urbans.
Si passo molt distreta per la via
quan entregar la feina vaig o en vinc
i sento la campana del tramvia
quin sobresalt que tinc, que tinc, que tinc
i és el tramvia!
Fer viatges en tramvia és la mar de pintoresc
i és que tot sovint hi puja... ja està fresc!
L'ull de poll un us trepitja, us insulta el cobrador
i els diners us pren un Raffles... d'ocasió.
Mai se sap si ha de baixar-se pel davant o bé al revés
i ja arrenca quan a terra hi teniu un peu només.
Així és que de l'elèctric quan baixeu
tots teniu el cementiri a l'altre peu.
Fan desgràcies el quaranta
i el disset i el vint-i-nou
i fins el de la Creu Roja... Ves si és prou!
El que hi ha a Santa Madrona
que com tots va molt furient
a Can Tunis os trasllada... fàcilment.
El què va la Bonanova
tot sovint també fa mal
als promesos que a les fosques
pugen sempre a l'imperial.
Doncs dels arbres del Passeig van tan aprop
que aquells «plátanos»
fan mal en dar algun cop.

El cuplet se'n riu del marquès de Foronda, el propietari de la companyia de tramvies, introduint un neologisme: «i si hi van xicots i noies, reforonda quin caliu!». És una versió còmica de les incomoditats del transport col·lectiu, amb abundant èmfasi en les noves situacions amoroses que provoca. A més del perill

per la desorientació que produeix en el passatger: «Així és que de l'elèctric quan baixeu / tots teniu el cementiri a l'altre peu».

El viatge en transport públic (tramvia, metro o autobús) és un cronòtop que Salvat-Papasseit utilitza amb freqüència. Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti, Oliverio Girondo, Nazim Hikmet, Carlos Drummond de Andrade, Ferran Soldevila, entre molts altres, han incorporat l'experiència de la modernitat des d'aquesta perspectiva. L'espai-temps del carrer, de la trobada en el camí, es redueix i es tanca, mantenint el caràcter d'atzar i d'aventura que hi domina. En la poesia de Salvat-Papasseit hi ha una presència dels nous mitjans de transport. Per a Salvat no són només objectes futuristes sinó que adquireixen un valor com a escenaris de la vida quotidiana. Són importants com a llocs de trobades breus, flirts visuals que ofereixen una perspectiva insòlita per observar i patir la modernitat («Passional al metro», «La femme aux oranges», «Encara el tram», «Bitllet de quinze», «54045»). Com ha indicat Gabriella Gavagnin, «El cronòtop del viatge en el tramvia/metro determina també unes relacions humanes peculiars, en les quals la proximitat i fins i tot el contacte físic contrasten amb el desconeixement recíproc».²⁸

Un poema com Bitllet de quinze es clou amb una sorpresa:

Vet aquí que la dida
en amagar-se el pit
ha regada la cara a un senyor de l'autoòmnibus
semblava aquelles fulles escurades de nata.

L'observació de quasi *voyeur* domina en les sospites que genera l'observació de la «noia del tram»:

Que les cames se't veuen
i la mitja és ben fina;
i tot el tram ets tu.
Però els ulls no se't veuen.²⁹

El poema «54045» presenta en clau cubista i en dos plans, exterior i interior, l'experiència del viatge en tramvia amb atenció a detalls del recorregut (l'arc de Triomf) i la presència de figures de control (revisor i cobrador) i és el que provoca el neguit i el malestar a causa de la condició d'anonimat dins la multitud:

28. GAVAGNIN, «Mites i objectes...», pàg. 207.

29. JOAN SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia i prosa*, Barcelona, Cercle de lectors, 2006, pàg. 147.

És que jo só igual per cadascú
 en el passatge.
 Fa fàstic tothom sap estranger
 i és segur que aquest vell no coneix el meu nom.³⁰

Com succeeix en un altre poema similar («Passional al metro reflex núm. 1»), la baluerna és descrita en clau mitològica i en referència a una sexualitat potent que personifica en Priap. Allò que al poema «54045» era «La dinamo turgent mou els priaps de foc»,³¹ en aquest poema és «Antinous donzell priap perdut».³² Per metonímia o aposició s'al·ludeix al priapisme que representa l'erecció, l'excitació sexual. Ens hem traslladat al metro, però els referents culturals mitològics són els mateixos. Això són evidències de l'adaptació del models triomfants a Europa. És l'impacte que tingué en Salvat el fet de viatjar en metro a París: va escriure dos poemes, «Passional al metro reflex núm. 1» i «La femme aux oranges reflex núm. 2», que va publicar en el seu llibre *L'irradiador del port i les gavines* (1921). En el primer ens mostra una escena de la seducció entre Antinous i Penèlope que culmina quan el metro està sota el riu Sena: «Justament en passant sota la serp del Sena direcció Saint-Lazare»:

Antinous donzell priap perdut
 i una rosa als llavis que el guia en la nit.
 Mireu si brillen els seus ulls
 que Penèlope es deixa de la roba
 i s'esllangueix de rostre com una cera verge.
 Antinous és en la fosca i una rosa als llavis
 que li vol fer vilesa
 d'enamorar Penèlope
 l'esquerpa.
 Antinous s'ha menjada
 lentament
 UNA ROSA

*Justament en passant sota la serp del Sena direcció Saint-Lazare*³³

30. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia...*, pàg. 60.

31. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia...*, pàg. 60.

32. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia...*, pàg. 72.

33. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia...*, pàg. 72.

En el segon poema, l'amant del poeta viatja al metro i efectua una mena de striptease sota terra seguint els noms de les diferents estacions de metro que indica un moviment o un passeig:

I així la meva amada
 ve assetjada a desdir:
 Per això és que baixa a Rennes
 es deixa la corilla a Saint Michel,
 i s'ajeu al meu bany de purpurina.

Banyera del NORD-SUD!
 Al final ella ensenya els pits als altres passatgers:
 Finava la cançó quan la *femme aux oranges*, direcció
 Château d'Eau, s'ha descobert la brusa i ha ensenyat els mugrons
 que eren com una llàntia de cremell.³⁴

Una escena íntima entre els amants és representada en un lloc molt públic. Els dos poemes, inscrits en una sèrie, suggereixen una altra situació notable de la quotidianitat que és present en els viatges en metro: el fort contrast entre el públic i el privat, la seducció a través de la mirada, deixar traces de les petjades dels nostres moviments sota terra, que no són perceptibles des de l'exterior.

Ferran Soldevila, en àmbit britànic, anota el 12 desembre del 1927 en el dietari *Hores angleses* una escena que havia viscut en un tramvia:

El tramvia era ple, però encara ha pogut encabir-se i seure al meu costat una noia primeta, fina, d'aire tímid —tipus *sentimental*—. Estàvem tan estrets que el seu braç i el seu cos s'oprimien contra meu. I de tant en tant jo sentia aquell braç tremolar. Tota ella tremolava, tota ella sencera, i la gelor del matí i la seva indumentària poc densa ho justificaven prou. Però al cap d'una estona, la tebior humana que emplenava el vehicle deu haver-la retornada i ja no ha tremolat més. I m'he abstret novament en la lectura del diari.

Quan he sortit, un instant, m'he adonat que el tramvia havia començat a buidar-se i que al meu costat hi havia lloc. Anava a separar-me de la meua veïna quan he vist que també n'hi havia a la seva banda. M'ha semblat poc delicat de prendre la iniciativa. I així hem seguit, un contra l'altre, fins a restar gairebé sols en el llarg banc, gairebé sols en el vehicle, que s'enfredoria ràpidament. Qui ens hagués vist tan junts, tan quiets, àdhuc tan silenciosos, ¿podria creure que érem dos inconeguts que res no lligava, dues vides

34. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa: Poesia...*, pàg. 73.

distants que no tenien sinó aquell punt de tangència, en silenci, en un contacte molt més que corporal i que ara, al cap d'un moment, es separarien per seguir cadascuna la seva òrbita, segurament tan allunyades com abans.³⁵

És una situació de profunda intimitat episòdica entre dos desconeguts. Aquí també podem destacar la sexualitat intensa que podria haver inspirat Noel Coward per a *Brief Encounter* (1945).

III. Desaparició de l'espai

Segons Asendorf «circulation finds its concrete expression in *démolitions*.» En el poema de Charles Baudelaire, «Le Cygne», el poeta constata la desaparició d'un món:

Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);
Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.
[...]
Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.³⁶

El poeta manifesta la permanència en el seu magí, l'«esprít» del que hi havia en el passat on ara hi ha els nous ponts i *boulevards*.³⁷ La ciutat de la modernitat és utilitzada com a una mena de rellotge-taxímetre, que indica amb

35. Ferran SOLDEVILA, *Hores angleses*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938, pàg. 72-73.

36. Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, vol. I, París, Gallimard, 1975, pàg. 86.

37. Jean-Christophe CAVALLIN, «Baudelaire et 'l'homme d'Ovide'», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 58, 1 (2006), pàg. 341-357: En troisième lieu, les strophes du Cygne comme le premier chant des Métamorphoses s'écrivent sur un motif de construction. Tandis que le démiurge ovidien construit le cosmos à partir du vieux chaos de la matière, Napoléon III tire une ville impériale du chaos du vieux Paris. Dans Le Cygne, l'apparition de l'Andromaque de Virgile s'inscrit dans cette réflexion sur la construction ou l'architecture. Si Baudelaire pense brusquement à elle alors qu'il traverse «le nouveau Carrousel», c'est que les chantiers du nouveau Paris lui rappellent le chantier de la ville qu'Hélénus, mari de la princesse troyenne, est en train de construire quand Enée la rencontre sur un rivage désert de l'actuelle Albanie. L'allusion au «Simois menteur» illustre la méthode d'Hélénus. L'ancien esclave de Pyrrhus crée la ville de Buthrote à l'image de Troie détruite. Il construit «une petite

precisió les variacions, desaparicions, transformacions, del paisatge urbà i és llegit com a indicador de la fugacitat de la vida.

Entre els espais públics de Barcelona que encara no han estat resolts de manera satisfactòria hi ha la plaça de Catalunya. La cosa ve de lluny. Joan Maragall fou molt atent tothora al paisatge de la ciutat. En els detalls més ínfims o en les grans tendències de transformació. En cartes a Roura recollia opinions més íntimes sobre la ciutat que canvia. Aquí es revela molt crític amb les solucions urbanistes i atent a, amb sensibilitat per, l'ambient urbà. Així li comentava a l'amic llunyà el dia 22 d'octubre del 1894:

La plaça de Catalunya (oh! Que t'agrada que et parli d'això!) la van posant que sembla un joc de paciència per criatures: *cercas* per aquí, *cercas* per allà, fileres d'arbres pel dret, fileres pel tort, barraquetes, jardinetes. Em sembla que quan tornis trobaràs Barcelona pitjor de lo que estava. I me n'alegraré, basta la teva taleia per la reforma. Són prop de les sis de la tarda; ja casi és fosc; la plaça Urquinaona plena de sorolls i trànsit; els arbres encara verds i frondosos, però ja ferits; tinc el balcó obert perquè fa un temps de lo més dolç i quiet; tinc el quinquè (amb un tubo de goma i pàmpol verd) encès; ara torna de passeig l'Elena, la sento entrar cridant des de la porta: –Papà! D'aquí a una setmana farà cinc anys que vas marxar. Adéu, Joan Ahir vaig fer 34 anys.³⁸

Aquí no només descriu l'acció caòtica dels urbanistes municipals, no tan diferents dels actuals, sempre atents a les necessitats dels ciutadans, atents a fer i desfer deu vegades la mateixa obra. Ho combinava Maragall amb una nota íntima de vida domèstica. Podem dir, d'acord amb Marc Augé, que Maragall converteix el lloc en estat d'ànima i l'ànima en paisatge.³⁹ En un altre article,

Troie, une copie faite sur le modèle de la grande Pergame», «simulataque magnis / Pergama (1)». Il appelle respectivement les deux fleuves qui longent la ville le Xanthe et le Simois, en souvenir des fleuves de la cité phrygienne. Sa translation onomastique imprime sur le support neutre de ce rivage inconnu une ville archétypique. Sous le roitelet bâtisseur, à la fois cadet d'Hector et sa copie en miniature, se profile la silhouette de «Napoléon le petit», singe et médiocre neveu de Napoléon 1er, transformant le vieux Paris en une ville impériale, conçue comme la figure du rétablissement de l'Empire. À l'exemple d'Hélénus produisant ex nihilo un simulacre de Troie, Napoléon III efface le «bric-à-brac» du «vieux Paris» et y substitue une idée de ville. Le démiurge des Métamorphoses, l'Hélénus de l'Enéide et l'empereur urbaniste, tous trois architectes et bâtisseurs, forment une séquence analogique qui invite à lire le poème comme une méditation sur l'acte créateur et donc sur la poïésis.

38. Joan MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, pàg. 1116.

39. AUGÉ, *L'Impossible voyage...*, pàg. 140: «prononcer le nom de ces auteurs, c'est faire surgir l'image, un peu floue parfois mais toujours insistante, des villes dont ils ont su capter les bruits, la couleur, les lignes de fuite et plus encore la secrète alchimie qui transmue de temps à autre, dans l'œil du promeneur, les lieux en états d'âme et l'âme en paysage».

amb una certa ironia s'espantava davant de les solucions d'eliminar les baluernes que protegien del sol. El 28 de març 1896 opinava sobre la plaça de Catalunya:

Mentrestant ja l'han netejat de Circo Eqüestre, cafès, barraques, sortidor i arbres la plaça de Catalunya, que ara sembla el desert del Sahara [...] desgraciat d'aquell que el pròxim estiu vulgui travessar la plaça qualsevol migdia! S'hauran d'organitzar caravanes amb camells i provisions. Almenys a Tarascon així ho farien en un cas semblant.⁴⁰

L'al·lusió a Tarascon anuncia la crítica que Unamuno etzibà contra Barcelona en la seva visita del 1906, quan la titllà d'«arrabal de Tarascon» i se sentí ferit pel «fachadismo», la superficialitat. Reconeixem la reacció de Maragall com la d'un usuari atent de la ciutat i amb una considerable actitud crítica envers els planificadors municipals de torn que vetllen sempre pel benestar dels ciutadans. En altres ocasions comentava l'impacte de la fama de la ciutat a la premsa. Després de les bombes del Liceu, de la processó al carrer dels Banys Nous, el 20 de juny de 1896 escriví a Roura: «Observo en la premsa estrangera que Barcelona (per tan tristes causes) va prenent cert to de ciutat *europaea*, cosmopolita».⁴¹ Aquí la ciutat és metonímia d'uns esforços frustrats de modernització. Com va demostrar amb autoritat Lluís Quintana, Maragall va ser un dels primers intel·lectuals «a confiar en Barcelona i en les virtuts regeneradores de la ciutat».⁴² I això es pot comprovar en els articles i poemes en els quals Maragall reflexionà sobre aspectes de la ciutat. S'ha de dir que la seva posició és ambivalent. Home —poeta— profundament urbà, viu en una permanent fixació amb la natura, com demostrà a bastament en els *Elogis* o com testimonià Gaziell a les seves memòries en un famós viatge amb tren, tornant dels Jocs Florals de Lleida. Uns anys més tard, Gaziell va evocar el disbarat que ja era aquesta plaça a l'article «Pequeña elegía urbana»:

Pero ¡qué plaza, entonces! Era un inmenso descampado, con dos o tres casas de vecinos, solitarias y perdidas en su vago ámbito. En el centro, un surtidor. Un poco más allá, un circo ecuestre y un café cerrado con cristales, como una pajarera. Había también ciertos trozos de plaza acotados con vallas de madera que anunciaban el Estómago artificial y las pastillas del Dr. Andreu. En el interior de esas vallas crecían las hierbas silvestres, y en esta época del año muchos ciudadanos llevaban a pacer allí sus corderos pascuales. Los tranvías iban arrastrados por mulas y conducidos por gitanos auténticos, con largas blusas azules y claveles rojos en las orejas. Unos cuantos

40. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I..., pàg. 1121.

41. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I..., pàg. 1122.

42. QUINTANA I TRIAS, «Joan Maragall, el...», pàg.162.

barracones animaban el descampado con el estruendo de sus órganos de feria. Allí se exhibían la mujer cañón, el diorama de la guerra de Melilla y las pulgas amaestradas.⁴³

Gaziell, com molts d'altres escriptors, va opinar sobre el desastre de la plaça de Catalunya amb motiu d'un intent d'urbanització:

El marco de una plaza es lo que determina de manera decisiva la fisonomía de su ámbito. La plaza de San Pedro, en Roma, la constituyen principalmente la columnata de Bernini y la fachada de la gran basílica. La plaza de la Concordia, en París, la forman los palacios gemelos de Gabriel, las frondas de las Tullerías y de los Campos Elíseos, el lecho del Sena y el palacio Borbón. Lo mismo hallaríamos en todas las plazas bellas del mundo. Lo capital siempre es el marco. Todo lo demás es complementario y muchas veces secundario. Por lo tanto, lo que se está urbanizando ahora en la plaza de Cataluña, es su parte secundaria. Además de ella y después de ella, quedará por urbanizar todavía la parte capital, la cintura de edificios que la ciñe por los cuatro costados. [...] La ceguera, la indolencia o la necedad de los ayuntamientos, consintió que en la plaza de Cataluña volviera a repetirse la escandalosa tradición de anarquía arquitectónica que es la característica de la Barcelona moderna. Cada cual edifica como le da la real gana.⁴⁴

El 1908 es van iniciar les obres de la Reforma, que consistia en l'obertura d'una via ràpida de comunicació entre l'Eixample i el port de Barcelona. L'enderroc va suposar obrir una avinguda de 80 metres d'amplada i 900 de llargada. Aquesta reforma va comportar la destrucció de 2.199 cases i molts palaus medievals, i va afectar 10.000 persones. Es van enderrocar el palau del marquès de Monistrol, el palau del marquès de Sentmenat (del qual Jeroni Martorell salvà un finestral que feu servir a la restauració de la Casa dels Canonges) i els convents de Sant Sebastià i el de Sant Joan de Jerusalem on hi havia la tomba de Pau Claris. Alguns edificis es van salvar i van reparèixer en l'anomenat Barri Gòtic. Josep Pijoan va reportar la reacció de Maragall a aquella obra de destrucció i renovació i va recordar una proposta —fallida— de construir un immens catàleg sobre la desaparició d'una part important de Barcelona:

No sé si fins volíem prendre l'índex antropomètric als aborígens barcelonins, ni si volíem conservar llur vocabulari de recargolats renecs, però sí recordo que comptàvem amb En Josep Carner, qui era aleshores *disponible* i ningú millor que ell per immortalitzar el perfum de les alcoves amb calaixeres, escaparates i relíquies i quadros de canemàs dels barcelonins del segle passat, amb llurs costums, mitologia, tradicions,

43. GAZIEL, «Pequeña elegía urbana», *La Vanguardia*, (26 d'abril de 1929), pàg. 1.

44. GAZIEL, «La plaza de Cataluña», *La Vanguardia* (5 de juny de 1925), pàg. 1.

tabús, creències d'ultratomba, fórmules màgiques, confraries, oracions, balls, etcètera. [...] però en Prat de la Riba, que era menys barceloní que nosaltres, hi va tirar terra al damunt, en saber que en Carner tenia altra feina; i els records etnogràfics de la gran ciutat s'han dispersat als quatre vents, sense possibles recuperacions.

Amb en Maragall parlàvem sovint de tot això, però ell no sentia cap pietat pels carers on va néixer i s'estalviava tot el que podia de passar-hi, exasperat per la fetor de les clavegueres.⁴⁵

Com veiem, les reaccions podien ser molt diferents, des de totalment elegí-aques fins a la de Maragall, originari del barri desaparegut al qual no volia tornar.

Molts textos de Gaziell serveixen per expressar l'elegia del temps i l'espai desapareguts. A les memòries, *Tots els camins duen a Roma*, fa una crònica rica i eloqüent de la Barcelona del tombat del segle XIX al segle XX. Recorda que era una capital molt comprimida, força allunyada encara de Montjuïc i, sobretot, de Collserola; s'alçava enmig de l'ample aiguamoll de la maresma, tota voltada d'un bosc de xemeneies. Aquest bosc fabril —del qual només queden ara restes, que aviat desapareixeran del tot— era llavors un espectacle imponent, la materialització mateixa de l'esperit de la centúria extraordinària que havia creat la màquina de vapor, la indústria moderna, la democràcia, el liberalisme i la grandesa de la capital de Catalunya. Contemplada de lluny estant i des d'una certa alçària, la ciutat, guarnida amb el seu cenyidor de xemeneies que anaven traient glopades de fum —blanques, negres, grises i groguenques—, semblava un pastís d'aniversari, fet de pinyó i ametlla, on havien clavat tantes candeles enceses com dies feiners té l'any.⁴⁶

Era una ciutat en què no hi havia ni en somnis, tramvies elèctrics, automòbils ni tampoc bicicletes, perquè encara no era inventat el pneumàtic. Només circulaven carruatges particulars, generalment luxosos, o cotxes públics, també anomenats «pesseters», perquè des que arrencava el cavall fins que el passatger arribava a lloc, mentre pel camí no fes parada, el trajecte valia una pesseta; tartanes, molts carros, uns tramvies rudimentaris, també de tracció exclusivament animal, i uns ripperts de dues empreses en competència: *La Nueva Condal* i *La Catalana*. Tots els vehicles eren tirats per cavalls, eugues, mules o rucs.

La imatge que presenta a les memòries té un contrapunt excel·lent a les cròniques periodístiques que va publicar a *La Vanguardia*. No cau en el detall pintoresc, ni superficial, sinó que planteja interrogants, sap captar la poesia de viure a la ciutat i ho combina amb les frustracions de l'usuari educat. En un article memorable, «Pequeña elegía urbana», evoca la seva relació personal amb el tren de Sarrià just el dia que s'inaugura el túnel del carrer Balmes. En passar

a circular soterrat, perd el caràcter de tren urbà que tenia quan circulava per la superfície de la ciutat. A l'article evoca els quaranta anys de la seva relació personal amb la línia, les transformacions mecàniques i de formes de vida, per acabar amb una nota molt de Gaziell, imaginant (o suposant) com serà el futur:

¿Es un sueño? No; es algo parecido: cuarenta años de vida. Y aquí tocamos nuestro punto flaco. ¿Habría algo más hermoso que ver desarrollarse la vida, si pudiésemos verla indefinidamente? Es delicioso recordar lo que eran el tren de Sarriá y la ciudad de Barcelona hace ocho lustros, pero es amargo pensar que dentro de ocho lustros más ya no sabremos nada de ellos. Que la ciudad amada se engrandezca y prospere, ya que es nuestra y que en ella vivimos. Pero ¿por qué nosotros no podemos hacer lo mismo? Su vitalidad en cierto modo anonada la nuestra, y cada día nos va dejando un poco rezagados con respecto a ella. Al constatar sus extraordinarias mudanzas es forzoso sentir que, en nuestra brevedad, todo lo que fuimos en el seno de esa vida municipal gigantesca, se borra paulatinamente, y nuestra propia vida se va convirtiendo poco a poco en estampas del tiempo pasado.⁴⁷

En aquest cas hi ha una superposició de l'elegia per un temps i la velocitat de les transformacions i la consciència de la fugacitat: estem destinats a ser engolits, a desaparèixer. Gilloch ha reflexionat sobre Kracauer i l'efecte que li feia la desaparició dels seus cafès predilectes.

El destí dels cafès posa en evidència alguns trets distintius de la nostra experiència del paisatge urbà modern: com «el canvi perpetu esborra la memòria»; com la interminable recerca de la novetat es fon en el flux del temps indiferenciat i buit; com el passat es consigna a l'oblit per part del present, i potser el més important, com pot tornar a aparèixer fugaçment com una pertorbació que li dona un xoc al transeüent del present. Perquè és, paradoxalment, l'acte de destrucció, l'absència actual dels antics cafès que els ens els fa recordar de manera tan vívida. La demolició i l'oblit porten amb si una apreciació sobtada d'allò que ja no hi és.⁴⁸

S'inicia una dialèctica entre presència i absència, record i oblit.

47. GAZIEL, «Pequeña elegía urbana»..., pàg. 1.

48. Graeme GILLOCH, «Impromptus of a Great City: Siegfried Kracauer's *Strassen in Berlin und Anderswo*», dins Mari HVATTUM, Christian HERMANSEN (ed.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londres, Routledge, 2004, pàg. 300: «The fate of the cafés brings into focus distinctive features of our experience of the modern cityscape: how 'perpetual change erases memory'; how the endless quest for novelty merges into the flow of undifferentiated, empty time; how the past is consigned to oblivion by the present, and perhaps most importantly how it may fleetingly reappear as a disturbance that gives a shock to today's passer-by. For it is paradoxically the act of obliteration, the present absence of the former cafés which brings them so vividly to mind. Demolition and erasure bring with them a sudden appreciation of what is no longer there.»

45. Josep PIJOAN, *El meu don Joan Maragall*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1927, pàg. 22-23.

46. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 30.

Conclusió

Christoph Asendorf, a *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, apunta que la percepció de les coses en la modernitat és «espacialment desplaçada en una circulació generalitzada o sota la mirada de les ciències naturals i expulsada del domini de l'experiència habitual. Les coses ja no habiten en un continu spatiotemporal, sinó que existeixen només momentàniament i de manera aïllada».⁴⁹ Reconeixem també aquesta, diguem-ne, desconexió en la manera com Georges Steiner va definir cinc axiomes per definir Europa:

els cafès; el paisatge que podem recórrer, abastable i d'escala humana; els carrers i les places que porten noms d'estadistes, científics, artistes, escriptors del passat —a Dublín, fins i tot les parades d'autobús indiquen on són les cases dels poetes—; la nostra doble procedència d'Atenes i de Jerusalem; i, per acabar, el temor d'un capítol final, d'aquell famós crepuscle hegel·lià, que enfosquia la idea i la substància d'Europa fins i tot en ple migdia.⁵⁰

Els escriptors, les situacions que he evocat aquí, ens proporcionen una mesura de la consciència europea de la ciutat de Barcelona en el tombant de segle d'ara fa cent anys. Miravittles iniciava el seu llibre amb una proposta a l'alcalde de la ciutat de canviar parcialment el nom de dos carrers: «Meridiana de París» i «Paral·lel de Nova York»,⁵¹ proposta lògica en una ciutat que ja llavors tenia consciència de ser —com deia una publicitat preolímpica— «*north of the south and south of the north*». O, com hauria dit Met Miravittles, «Barcelona, latitud-longitud Europa». Quan Jules Romain va visitar per primera vegada Nova York va exclamar: «New York, cette immense Barcelone». La ciutat havia esdevingut un referent, una manera de mesurar, de dimensions planetàries.

Modernismes

49. ASENDORF, *Batteries of Life...*, pàg. 5: «spatially displaced in generalized circulation or under the gaze of the natural sciences and pushed out of the domain of habitual experience. Things no longer inhabit a spatiotemporal continuum but exist only momentarily and in isolation.»

50. GEORGE STEINER, *La idea d'Europa*, Barcelona, Arcàdia, 2004, pàg. 35.

51. JAUME MIRAVITLLES, *Barcelona, latitud Nova York, longitud París*, Barcelona, Pòrtic, 1971, pàg. 25.

La recepció dels artistes modernistes catalans a París, mite i realitat

Eliseu Trenc

El període parisenc dels pintors catalans del modernisme es considera sovint, amb raó, el més intens i més innovador de la seva carrera, per la qual cosa, a Catalunya, les estades dels pintors catalans a París es perceben generalment com una època d'apogeu, de gran qualitat del seu art, que de vegades fins i tot porta la premsa catalana contemporània a parlar d'èxit dels artistes catalans a París. La realitat, però, és molt diferent d'aquesta mitificació dels períodes parisencs dels artistes, tal com demostren les recerques que he portat a terme a la premsa internacional i de París de l'època de 1900.

Com tots els artistes parisencs de la fi del segle XIX, els pintors catalans de Montmartre es van fer conèixer a través de la participació en els salons, perquè llavors era impensable que els artistes joves exposessin de bell antuvi en galeries d'art. Però el que és interessant és que quan els dos primers pintors modernistes catalans, Ramon Casas i Santiago Rusiñol, es retroben l'any 1890 a París, concretament a Montmartre, al Moulin de la Galette, exposen al Salon de la Société Nationale des Beaux Arts. Que els seleccionessin s'explica per l'afinitat entre la pintura naturalista de tota una sèrie de pintors de la Société Nationale des Beaux Arts, com Raffaëlli, Engel, Billotte o Goeneutte, pintors del «juste milieu», i la visió de la Butte i del suburbi proper dels nostres dos artistes catalans, un món marginal, bohemí, generalment impregnat d'un sentiment de tristesa. Això apareix en els quadres que Casas i Rusiñol van presentar al Salon des Beaux Arts i al Salon des Indépendants de 1890, 1891 i 1892, en particular a *Moulin de la Galette* i *Cavalls de fusta* (Indépendants, 1891), el retrat d'*Érik Satie* i *Sur la Butte* (Beaux Arts, 1891), de Casas, i *Retratat de M. M. U...* [*Miquel Utrillo*], *periodista* (Belles Arts, 1890), *Moulin de la Galette a les vuit del matí*, *A Montmartre* (Indépendants, 1891), *Cementiri de Montmartre* i *Jardí d'hivern* (Beaux Arts 1891), de Rusiñol.¹ Casas i Rusiñol no eren els únics artistes catalans que vivien a París al voltant de 1890. Un altre artista català de París, Antoni Coll, deia al seu amic el pintor Andreu Solà Vidal, en una carta del 15 de juliol de 1889, que París era ple d'artistes catalans i que n'havia comptat 21 en un

1. Per a les participacions dels artistes catalans als Salons de París, vegeu SÍLVIA FLAQUER I REVAUD, M. TERESA PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins a l'any 1914*, Diputació de Barcelona, 1986.



Ramon Casas, *Moulin de la Galette*, 1892. Museu de Montserrat

café on havia estat.² Precisament aquest, Andreu Solà, va aprofitar l'Exposició Universal de 1889 per traslladar-se a París a l'octubre de 1889. Es va establir a l'Hôtel de Bruxelles, al 85 del carrer de Clichy, on va coincidir amb Santiago Rusiñol, del qual es va fer amic abans que aquest s'instal·lés amb l'escultor Enric Clarassó, el gravador Ramon Canudas i Miquel Utrillo a la casa del 14 bis-16 del carrer de l'Orient. A més d'algunes vistes de Montmartre i del Sena, com *Notre Dame de Paris vista des del moll de la Tournelle*, Andreu Solà va il·lustrar dos articles de Miquel Utrillo sobre París per a *La Vanguardia* (28 de desembre de 1889 i 27 d'abril de 1890) amb vistes de l'antiga abadia de Montmartre, el Moulin de la Galette i els carrerons de Montmartre. També ens va deixar l'únic dibuix en què es representa des del carrer la casa força atrotinada del 14 bis-16 del carrer de l'Orient. Tot i haver tornat definitivament a Catalunya, Casas i Rusiñol continuen exposant al Salon des Beaux Arts fins a la Primera Guerra Mundial. L'obtenció del títol de membre associat de la Société Nationale des Beaux Arts per Ramon Casas l'any 1891 (*Retrat d'Érik Satie*) i per Santiago Rusiñol l'any 1892 suposa així mateix un cert reconeixement de la qualitat de la seva obra per part dels col·legues francesos. Tanmateix, en el moment en què el simbolisme s'imposa a París tant a les lletres com a les arts, el naturalisme de les obres que els nostres dos artistes catalans produeixen entre 1890 i 1892 no els permet assolir l'èxit realment a París. Van aparèixer molt pocs articles sobre ells en aquella època. Tanmateix, el *Retrat d'Érik Satie* i *Sur la Butte* (de fet es tracta de *Ball al Moulin de la Galette*) presentats per Casas al Salon des Beaux Arts de 1891 van ser mereixedors d'una menció a la crònica del diari britànic *The Morning Post* (18 de maig de 1891):

Two young Spanish artists, MM. Casas and Rusiñol, who are Impressionists without being affectatinists, deserve special praise. Ha retratat of Erik Satie, the pianist of the Gat negre, by the former is excel·lent, as is also "Sobre el Pujol", the interior of the dancing saló at the Moulin de la Galeta.³

La important participació de Casas al Salon des Indépendants de 1892 (set pintures) també és apreciada pels periodistes Ernst, a *La Paix* (21 de març de 1892), i Heusy, a *Le Radical* (14 de març de 1892). Tots dos lloen el quadre *Au Moulin de la Galette*, també conegut avui com *La Madeleine*, una de les obres mestres de Casas, tant, com assenyala Ernst, per la «parfaite dégradation de valeurs», com, segons Heusy, per la captació del model «Excellente d'attitude et d'expression

2. Josep TEROL, «Andreu Solà Vidal. Assaig de biografia», dins *Andreu Solà Vidal 1863-1902. Després de l'oblit [cat.exp.]*, Comissió Promotora de l'Any Solà, Ripollet, 2003, pàg. 61.

3. Isabel COLL, *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art*, El Centaure Groc, Barcelona, 1999, nota 95, pàg. 81.



Santiago Rusiñol, *Cementiri de Montmartre, hivern de 1891*. Museu del Cau Ferrat

sa jeune fille en rouge». Tot seguit, Casas és oblidat i no se'n torna a parlar fins a l'any 1903, quan presenta al Salon des Beaux Arts un quadre de grans dimensions, de crítica social, *Barcelona, 1902!*, més conegut actualment com *La càrrega*, on es veu la guàrdia civil carregar contra manifestants. Aquest quadre va valer a Casas el títol de membre numerari de la Societat Nacional des Beaux Arts. L'impacte de l'obra es pot mesurar així mateix per l'emoció que se'n desprèn i per la crítica social que conté, tal com reflecteixen les nombroses crítiques que li van dedicar, tant a França, *Le Messager de Paris* (18 d'abril de 1903), *La Revue Latine* (25 de



Santiago Rusiñol, *Jardí d'hivern, 1891*

juny de 1903), *Politique Coloniale* (17 de juny de 1903), *Le Progressiste* (10 d'abril de 1903), *Le Petit Bleu* (15 d'abril de 1903) i *Signal* (16 d'abril de 1903), com als Estats Units, *The Daily Messenger* (15 d'abril de 1903) i el *New York Herald* (15 d'abril de 1903). Malauradament, però, va ser el cant del cigne de la notorietat de Casas a París, perquè el pintor català va caure en un oblit del qual no el va treure el *Retrat eqüestre de sa Majestat el Rei d'Espanya, Alfons XIII*, que va presentar al Salon des Beaux Arts de 1905. Cal remarcar que l'Estat francès no va manifestar cap interès per adquirir obres de Casas, contràriament al que va succeir en el cas del seu vell company, Santiago Rusiñol. Aquest no va conèixer l'èxit fins a 1896, quan va començar a exposar al Salon des Beaux Arts els seus jardins, en particular sis *Jardins àrabs de Granada*. En un dels àlbums on Rusiñol conservava els retalls de premsa referents a la seva obra, la pàgina dedicada a aquesta exposició de 1896 és plena de petits retalls de diaris que parlen de la tramesa de Rusiñol al saló de 1896. Citem *Le Gaulois*, *Le Jour*, *La Justice*, *Le Petit Moniteur*, *Le Petit Parisien*, *Journal des Débats*, *L'Autorité*, *Voltaire* i *Le Radical*, però l'article més interessant és el del crític de *Le Temps*, Thiébaud-Sisson, admirador i defensor de Rusiñol, que escriu: «M. Rusiñol a cherché quelque temps sa voie: il la tient. Sa série des *Jardins arabes de Grenade* est une rare et brillante réussite. [...] M. Rusiñol en a rendu tout le charme avec une délicatesse finement nuancée, en harmonies discrètes, quoique

nourries. Un bravo à M. Rusiñol.»⁴ L'Estat francès va comprar el primer, el núm. 1103, mitjançant un decret del 13 de juny, per 1.000 francs.⁵ Una vegada trobat el camí, Rusiñol va persistir en la temàtica dels jardins, en particular el 1898 en què va passar els cinc primers mesos de l'any a Granada i després a les residències reials de La Granja i Aranjuez. Animat pels seus amics Maurice Lobre i Léon Daudet, Rusiñol va aconseguir que Siegfried Samuel Bing li permetés exposar els *Jardins d'Espanya* a la seva prestigiosa i cèntrica galeria L'Art Nouveau del 5 al 20 de novembre de 1899. Rusiñol hi va presentar 32 quadres, la majoria de Granada. L'exposició va ser un autèntic èxit per a l'artista català i la major part de corresponsals de revistes especialitzades i crítics d'art en van escriure articles elogiosos. André Fontainas, crític del *Mercur de France*, Arsène Alexandre, el prestigiós crític de *Le Figaro*, Henri Frantz, de la revista *L'Art Décoratif*, Gabriel Mourey, corresponsal de la gran revista artística anglesa *The Studio*, el famós poeta decadent Jean Lorrain, a *La presse*, i un jove Max Jacob, que encara signa amb el seu nom autèntic, Léon David, en el petit setmanari artístic *Revue d'Art*, publiquen tots ells articles elogiosos i expressen la seva sorpresa davant la novetat que constitueix la pintura de jardins de Rusiñol, la poesia que evoca, en un esperit proper al simbolisme, la glòria malenconiosa dels vells jardins d'Espanya. Tots posen en relleu, i particularment Léon David/Max Jacob,⁶ fins a quin punt la pintura de jardins de Rusiñol està impregnada de nostàlgia i simbolisme, i com reflecteix, mirant nostàlgicament cap al passat, un aspecte del període de transició que va ser el canvi de segle en la història de l'art modern. Es pot afirmar que aquesta exposició a la galeria L'Art Nouveau marca un abans i un després en la recepció de l'obra de Rusiñol a París. En els salons de Belles Arts de 1902, 1903, 1904, on l'artista continua presentant els seus jardins però també nous paisatges de Mallorca, els cronistes dels salons dels principals diaris de París li dediquen algunes línies i l'Estat francès li compra, l'any 1904, un dels quadres presentats al Salon des Beaux Arts, *La cour des orangiers*. Aquest mateix any 1904, dos importants articles il·lustrats de George Riat a la revista *Art et Décorum* i d'Henri Frantz a *L'Art Décoratif* consoliden la reputació de Rusiñol com a pintor de jardins. I augmenta encara més gràcies al gran crític d'art italià Vittorio Pica que, a la seva famosa revista *Emporium* (XXI, núm. 123, març de 1905) publica un article àmpliament il·lustrat i molt elogios sobre el nostre artista. Aquest article és recuperat i traduït en gran part a l'anglès l'any 1907 a la revista *The Studio* (vol. 41, núm. 171, 15 de juny de 1907) amb el títol: «A painter

4. Àlbum Recordatori, vol. III. Retalls de premsa de Santiago Rusiñol. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges.

5. Archives Nationales de France. Côte F21 2148 Rusiñol. *Jardins arabes de Grenade*.

6. Eliseu TRENC BALLESTER, «Una crítica artística dels "Jardins d'Espanya" de Santiago Rusiñol per Max Jacob», *Revista de Catalunya*, Barcelona, 174 (juny de 2002), pàg. 53-63.

of gardens». Vittorio Pica associa Rusiñol a Mallarmé en una categoria d'artistes refinats, cansats i decebuts per totes les manifestacions de l'agitació i del soroll de la vida moderna, que volen viure intel·lectualment en una mena d'enyorament mòrbid de temps i coses desapareguts, és a dir, en el corrent decadentista. L'any següent, 1906, Vittorio Pica aconsegueix incloure Rusiñol a la prestigiosa publicació alemanya de pintura moderna *Meister der Farbe* (Leipzig, III, 1906, 4t quadern, núm. 163). A la primavera de 1906 (26 de maig-10 de juny), exposa amb l'escultor rossellonès Gustave Viollet a la prestigiosa galeria Georges Petit (al núm. 8 del carrer de Sèze) i presenta 15 teles, totes de Mallorca. L'exposició va ser un èxit, corroborat pels crítics d'art Raymond Bouyer (*Bulletin de l'art ancien et moderne*), Léon Rosenthal (*Chroniques d'art de l'Humanité*), Thiébaud-Sisson (*Le Temps*), Octave Maus (*L'Art Moderne*) i incondicional Henri Frantz (*The Studio*). L'any 1909, l'Estat francès li compra de nou, per la quantitat de 2.000 francs, un altre quadre, *La Glorieta (Aranjuez)*, exposat al Salon des Beaux Arts del mateix any.

Tal com afirma Vittorio Pica en el seu article de *The Studio*, només hi va haver quatre artistes espanyols que arribessin a tenir reconeixement internacional al començament del segle xx, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol i un artista català més jove, Hermen Anglada-Camarasa, nascut a Barcelona l'any 1871. Anglada va arribar a París l'any 1898 i es va matricular a l'Académie Julian i també a les classes nocturnes de l'Académie Colarossi.⁷ Des que va arribar a París va participar en el Saló de Belles Arts, el mateix any 1898. El seu art massa modern no agradava a Barcelona, però a París Anglada va seguir el seu camí. L'any 1901, ja era professor a l'Académie Colarossi i va participar en el Salon des Beaux Arts amb quatre obres. Elie Faure, a *L'Aurore* del 24 d'abril de 1901, va insistir en el robust temperament d'aquest artista sense parió. Aquest mateix any també va exposar a Berlín, al Kunstsalon Eduard Schulte i el 1902 va esdevenir membre associat de la Société Nationale des Beaux Arts i va començar una de les carreres artístiques internacionals més brillants de l'època prèvia a la guerra de 1914-1918. L'any 1903 va ser nomenat membre numerari de la Société Nationale des Beaux Arts, just al mateix temps que Ramon Casas que hi havia presentat el seu gran quadre de crítica social *Barcelona 1902!*, al qual ja ens hem referit. La revista *Gil Blas* el qualifica d'artista prestigiós i n'elogia els colors infinitament preciosos i els blancs incomparables (*Gil Blas*, 15 d'abril de 1903), mentre que la revista *Grande France* (15 de maig de 1903) afirma que els triomfadors d'aquest saló són Lucien Simon, Pierre Bonnard i Hermen Anglada Camarasa. L'any 1903 també participa a la V Biennial de Venècia i a la Sezession de Munic, i

7. Francesc FONTBONA, Francesc MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981, pàg. 24.

l'any 1904 a la Libre Esthétique de Brussel·les, al Kunstsalon Eduard Schulte de Berlín, a Dresden, a Düsseldorf, a la International Society of Fine Arts de Londres i al Salon des Beaux Arts de París on exposa sis obres, les famoses escenes nocturnes d'espectacles parisencs. Louis Vauxcelles, a *Gil Blas* (16 d'abril de 1904), les relaciona amb el món bizantí i Gustave Robin, a *L'Écho de Paris*, hi veu una proximitat amb Baudelaire. Al final de l'any participa a la Wiener Secession, on la seva obra produeix admiració. També aquest any, l'artista català deixa la Rive Gauche, on havia viscut des que va arribar a París, i es trasllada a Montmartre, al costat del cementiri, al número 9 del carrer Hégésippe Moreau i, posteriorment, el 1911, al número 9 del carrer Ganneron. L'any 1905 ja ha assolit una reputació de gran artista, com ho demostra la invitació que rep per participar en qualitat de «mestre» a la VI Biennal de Venècia, una exposició que va representar la seva autèntica consagració internacional. Al Salon des Beaux Arts de París d'aquest any només exposa una obra, *Mercat de galls*, però això no és obstacle perquè l'influent crítica d'art Camille Mauclair el situï en la línia dels grans modernistes Degas i Toulouse-Lautrec. L'any 1906, Anglada participa en el jove i revolucionari Salon d'Automme, del qual és un dels fundadors. La seva última exposició a París se celebra l'any 1908 i no al Champ de Mars sinó al Salon des Orientalistes on, segons la *Nouvelle Revue* (1 de març de 1908), la seva obra, presentada a la Sala d'Honor, és la més interessant del saló. Anglada continua una brillant carrera internacional fins a la Primera Guerra Mundial i es pot afirmar que el seu èxit és a les antípodes de l'anonimat en què van viure a París els artistes catalans de la seva generació, la recepció dels quals estudiarem tot seguit i que, en la major part dels casos, va ser tan sols confidencial.

Quan els joves pintors postimpressionistes de la segona generació dels modernistes catalans, Marià Pidelaserra (1877-1946), Pere Ysern i Alié (1875-1946) i el seu amic escultor Emili Fontbona van arribar a París l'any 1899, Anglada els va animar a seguir els cursos de l'Académie Colarossi. Pidelaserra, un dels artistes catalans més innovadors de la seva època, va ser realment un pintor impressionista, però es va quedar poc temps a París. El 1901 va tornar definitivament a Barcelona, contràriament a Pere Ysern que sí que es va instal·lar a París. Aquest últim va participar en el Saló de la Societat d'Artistes Francesos l'any 1900 amb un quadre, *Dia trist*, i l'any 1901 va presentar els seus quadres de temàtica parisencs (el Sena, Notre Dame, el Parc Monceau, etc.) a Barcelona, a la Sala Parés. Però no va començar a ser conegut a París fins a l'any 1903 en què va participar a l'exposició patrocinada per l'ambaixada espanyola i la infanta Isabel d'Espanya «Artistes espanyols residents a França».⁸ Els comenta-

ris apareguts a la premsa francesa, *La Dépêche de Toulouse* (27 d'abril de 1903), *Le Petit Bleu* (31 de març de 1903), *Voltaire* (7 d'abril de 1903) van destacar el caràcter impressionista dels paisatges clars i lluminosos d'Ysern.⁹ De 1904 a 1914 va exposar regularment al Salon des Indépendants. Va abandonar la Rive Gauche cap a 1905 per instal·lar-se al primer pis del 130 del boulevard de Clichy, d'on no es va moure fins que va tornar definitivament a Barcelona l'any 1939. De 1904 a 1906 va presentar principalment escenes de pesca catalanes, però a partir de 1909 es va especialitzar en escenes de dansa i de music-hall, en particular de quadrilla. La monografia que li va dedicar Georges Turpin, titulada justament *Pierre Ysern y Alié peintre de danseuses* (París, 1924), podria fer pensar en una certa notorietat d'Ysern a París, però que no fes cap exposició individual indica, ben al contrari, una recepció força confidencial de la seva obra a França. Després de la Primera Guerra Mundial, Ysern ja només va exposar a Barcelona.

A aquesta generació dels anys 1870 pertany Joaquim Sunyer (1874-1956), que abans d'esdevenir el pintor més representatiu del noucentisme a partir de 1910, va oferir una de les visions més autèntiques d'un París popular i miserable, sota la doble influència de Steinlen i Daumier. Sunyer va arribar a París el 1896 i es va instal·lar primerament al carrer Delambre, a Montparnasse,¹⁰ i contràriament a la bohèmia daurada de Casas i Rusiñol, els primers anys que va passar a París entre 1897 i 1900 van ser d'una autèntica bohèmia miserable, sòrdida, propera a la dels indigents i els vagabunds. Va poder sortir d'aquesta situació gràcies a la il·lustració de llibres i a l'encàrrec que va rebre d'il·lustrar amb litografies en color *Les soliloques du pauvre* de Jean Rictus (1897). En la primera participació al Salon des Beaux Arts, l'any 1898, va presentar dues litografies originals de l'edició, la qual cosa li va permetre continuar l'activitat d'il·lustrador amb dos volums de la col·lecció *Les Minutes Parisiennes*, primerament l'obra d'Henry Fèvre, *5 heures. La rue du Croissant* (1901), i a continuació la de Gustave Geoffroy, *7 heures. Belleville* (1903), dedicat a Belleville, un barri popular i obrer que Sunyer coneixia bé i on va pintar la seva primera obra a l'oli, *Matinada al canal Saint Martin* (1898-1900). En el panorama dels pintors catalans de París, Sunyer es distingeix dels altres pel seu relatiu aïllament, però sobretot per les tècniques que practica. De fet, va ser més conegut com a gravador i pastelista que com a pintor. Gustave Boucard, especialista en gravat, en lloa els aiguaforts i l'inclou en l'obra *À travers cinq siècles de gravure. 1350-1903*. El 1899, encara va presentar dibuixos i gravats al Salon des Beaux Arts. Sunyer vivia aleshores a Montmartre, al 30 del carrer Ravignan, en un dels tallers del

8. FRANCESC FONTBONA, *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975, pàg. 145.

9. FONTBONA, MIRALLES, *Anglada-Camarasa...*, pàg. 24.

10. VINYET PANYELLA, *Joaquim Sunyer*, Barcelona, Columna (Gent Nostra, núm. 117), pàg. 23.

Bateau-Lavoir, però el 1903 ja estava instal·lat al 35 del carrer Notre Dame de Lorette. L'estada a Montmartre, al Bateau-Lavoir, li va permetre conèixer Max Jacob, Steinlen, Marquet i Modigliani, amb el qual assisteix a l'acadèmia del boulevard de Clichy, i els escriptors Léon Bazalgette i Gustave Coquiot. Gràcies al marxant Kleimann, Sunyer va ser admès al Salon d'Automne de 1903 amb dues pintures, un pastel i tres aiguaforts. L'any següent, 1904, va participar amb Marquet, Matisse i Vuillard en una exposició col·lectiva a la Galerie de la Rive Gauche, la qual cosa indica que, de mica en mica, Sunyer es va fent un nom en el món artístic parisenc. Als temes d'escenes de carrer, de boulevard i dels parcs de París, hi afegeix, cap a 1900, el món de la nit de Montmartre, amb escenes de cabaret, de balls, de french-cancan. Després de presentar tres pastels al Salon d'Automne de 1904, exposa quatre pintures i un pastel, principalment d'escenes de carrers populars, al Salon d'Automne de 1905. El marxant Henri Barbazanges s'interessa per la seva obra i paga a Sunyer un viatge d'estudis a Espanya, a Castella, perquè s'inspiri, a la manera de Zuloaga, en la pintura espanyola clàssica, molt de moda aleshores a París.¹¹ El resultat d'aquesta estada a Castella és un breu període de temàtica espanyola, influït per Zuloaga, del qual és veí llavors al carrer Caulaincourt, que es fa palès en la participació al Salon des Beaux Arts de 1907, on envia la pintura *Baile flamenco*. És, així mateix, l'època en què Sunyer pinta escenes de bany molt properes a l'impressionisme i sobretot a Bonnard, com *Els miralls* (1905-1907) i *Maquillatge* (1907). Recordem que aquest any 1907 el Salon d'Automne va retre homenatge a Paul Cézanne, que havia mort l'any anterior, amb una exposició antològica, i la lliçó del mestre d'Aix va ser determinant per a Sunyer, que hi va a trobar la via d'una nova pintura tant en els paisatges dels voltants de Sitges, la vila on havia nascut, com en els retrats a partir de 1908. La participació, a la primavera de 1909, al saló Œuvre des artistes de Liège, un dels més importants de Bèlgica, suposa per a ell el reconeixement europeu. Gràcies a Gustave Coquiot, Léon Bazalgette i Barbazanges, Sunyer esdevé un pintor apreciat, representant de les tendències modernes. El crític Tyge Möller insisteix sobre el «méditerranéisme» dels paisatges de Sitges (*Journal de Liège*, abril de 1909, i *L'œuvre*, Lieja, abril de 1909),¹² mentre que altres comentaristes observen el primitivisme de la seva pintura i n'evocuen el parentiu amb Maurice Denis, Gauguin i Van Gogh. Podríem dir que l'etapa parisenc de Sunyer es clou amb la primera exposició individual a la galeria Barbazanges, a París, el mes de març de 1910, on exposa una cinquan-

11. FONTBONA, MIRALLES, *Anglada-Camarasa...*, pàg. 24; PANYELLA, *Joaquim Sunyer...*, pàg. 32-33.

12. *Joaquim Sunyer. La construcció d'una mirada* [cat.exp.], Barcelona, MNAC; Madrid, Fundació MAPFRE, febrer-juliol de 1999, pàg. 294.

tena d'obres. Aquesta mostra va ser ben acollida per la crítica parisenc amb articles elogiosos de J. F. Scherb i Apollinaire a *L'Intransigent*, André Salmon a *Paris-Journal* i Louis Vauxcelles a *Gil Blas*. Sunyer veia com s'obria davant seu una carrera europea però, igual que en el cas d'Anglada, la guerra de 1914-1918 va interrompre la seva trajectòria internacional, que es va reduir a Catalunya, on tanmateix va triomfar.

El febrer de 1897, dos joves artistes, Isidre Nonell (1873-1911) i Ricard Canals (1876-1931), companys de Sunyer a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i del grup d'artistes inconformistes de la Colla del Safrà, es van reunir amb aquest últim a París. Es van instal·lar junts durant algun temps a l'Hôtel de Bruxelles, al carrer de Clichy, on havien residit, vuit anys abans, l'any 1889, Rusiñol i Andreu Solà.¹³ Al contrari que Canals, que va viure principalment a París fins a l'any 1907, Nonell s'hi va estar poc temps, però hi va exposar molt. A partir de 1897, Nonell i Canals participen al Salo des Beaux Arts. Des de 1891, la galeria Le Barc de Boutteville, al 47 del carrer Le Peletier, organitzava exposicions destinades a artistes joves i innovadors marginats pels mitjans artístics oficials titulada *Exposició de Pintors Impressionistes i Symbolistes*. Els Nabis, Toulouse-Lautrec i Gauguin hi exposaven regularment. Sorprenentment, Nonell i Canals hi van exposar a la XV Exposició, el desembre de 1897, dues obres cadascun. I una mica més tard, del 5 de gener al 5 de febrer de 1898, la mateixa galeria Le Barc de Boutteville els va permetre exposar junts. Nonell hi va presentar 25 croquis i 32 dibuixos i pastels i Canals 31 dibuixos i pastels. En el prefaci del catàleg, el crític Delphi Farice els presentava com dos impressionistes i defineix Nonell com un dibuixant que busca el caràcter dels llocs i de la gent, i Canals més aviat com un pintor atret pel color. Els diaris barcelonins *La Vanguardia* i *La Veu de Catalunya* es van fer ressò de la bona acollida de l'exposició per la crítica francesa i van citar Gustave Geffroy (*Le Journal*), Arsène Alexandre (*Le Figaro*), Franz Jourdain (*Le Jour*) i crítiques favorables a *Le Moniteur des Arts* i *La Fronde*.¹⁴ A la primavera, Nonell exposa vuit dibuixos de temàtica gitana al Salon des Beaux Arts. És la primera vegada que aquest tema, que serà característic del seu art, es mostra d'una manera tan àmplia. Nonell torna a Barcelona al començament de l'estiu i hi passa la resta de l'any 1898. No torna a París fins al començament de 1899, per fer-hi la que serà l'última estada que s'acaba cap al mes d'octubre de 1900, quan Picasso i Casagemas ocupen el seu taller situat al 19 del carrer Gabrielle, a Montmartre, tan bon punt marxa. Durant aquesta segona estada, Nonell va fer una

13. Mercè DOÑATE I FONT, «Cronologia», dins *Isidre Nonell 1872-1911* [cat.exp.], Barcelona, MNAC; Madrid, Fundació MAPFRE, 2000, pàg. 273.

14. Francesc FONTBONA, *Nonell*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor (Gent Nostra, núm. 51), 1987, pàg. 13.

exposició a l'abril de 1899 a la galeria del gran marxant dels postimpressionistes, Ambroise Vollard, al carrer Laffitte. Hi va presentar la mateixa sèrie de dibuixos sobre la misèria i la degeneració humanes que havia presentat el desembre de 1898 al cabaret barceloní Els Quatre Gats. A la col·lecció dels «cretins» de la vall de Boí, hi havia afegit escenes de carrers parisencs i sobretot el tema dels soldats espanyols, miserables i malalts, repatriats després de la Guerra de Cuba, que precisament donava títol a l'exposició: *Espanya després d'una guerra*. Igual que l'exposició dels Quatre Gats, la de Vollard va ser un fracàs atès que l'art de Nonell es trobava als antípodes del gust burgès de l'època, tant pel que fa a la temàtica miserabilista com per l'audàcia de la pinzellada i la gamma cromàtica. Tot i haver abandonat París, Nonell va continuar exposant als salons parisencs, primer al Salon des Beaux Arts els anys 1902 i 1904 i a continuació al més innovador Salon des Indépendants (de 1903 a 1910) amb una incursió al Salon d'Automme l'any 1905.¹⁵ Però, al contrari de Barcelona, on el seu art es va imposar finalment l'any 1910, a París va continuar sent un desconegut. Nonell, potser l'artista català més singular i més original del seu temps, l'únic que va exercir una influència notable en el jove Picasso, no va despertar realment l'interès de la crítica ni del públic a París, tal com ho demostra la manca d'acceptació de les obres que va presentar durant més de deu anys als salons parisencs.

L'obra del seu amic Canals va ser més ben rebuda per la crítica de París que la de Nonell, sens dubte perquè l'aliança de l'estil impressionista i la temàtica espanyola va impulsar el gran marxant dels impressionistes, Paul Durand-Ruel, a posar-lo sota la protecció de la seva prestigiosa galeria poc després de tornar a París el març de 1899¹⁶ —entre 1898 i 1899, Canals va viatjar a Sevilla on va pintar diverses versions de *Cigarreres*, una de les quals va ser exposada al Salon des Beaux Arts de 1899. Canals va viure llavors, de març de 1899 a juliol de 1900, al 130 ter del boulevard de Clichy, un immoble on més tard van viure Casagemas i Picasso. Durand-Ruel va finançar una nova i llarga estada de Canals a Sevilla des d'agost de 1900 fins al final de maig de 1901 i va exposar el resultat d'aquest treball, o si més no d'una part significativa, 16 quadres, a la seva sucursal de Nova York, Durand-Ruel Galleries, al 389 de la Cinquena Avinguda, en una exposició individual, *Exposició de pintures de R. Canals*, del 22 de gener al 8 de febrer de 1902. Els resultats de les vendes d'aquesta exposició no es coneixen, però no devien ser dolents perquè Canals va continuar amb Durand-Ruel. Un dels quadres, *Cigarreres*, es conserva al Museu de Chicago. L'interès del mercat de l'art de París per la pintura espanyola contemporània és

15. FLAQUER I REVAUD, PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans...*, pàg. 271-274.

16. Jaume SOCÍAS PALAU, *Canals*, Bilbao, Espasa-Calpe, Lapesa, 1976, pàg. 7.

constant al començament del segle i un altre marxant, establert recentment, M. Silberberg, organitza una exposició de pintura espanyola del 10 al 18 d'abril de 1902 amb tres pintors bascos, Darío de Regoyos, Pablo Uranga i Manuel Losada, i el català Canals. Durand-Ruel va finançar una nova estada de Canals a Espanya, aquesta vegada a Madrid, de juny de 1902 a la fi de 1903. En tornar a París, Canals participa amb sis obres a la *3a Exposició de l'Associació d'Artistes Espanyols residents a França*, que es va inaugurar a les Galeries Durand-Ruel el 10 de juny de 1904 amb l'alt patrocini de S. A. R. la Infanta Isabel d'Espanya. Recordem que Pere Ysern havia participat a la segona l'any 1903. La lliçó dels grans mestres espanyols, de Goya en particular, es fa palesa a les noves obres tal com es pot apreciar a l'important quadre —tant pel que fa a dimensions com a qualitat— que li va encarregar el 1904 el banquer català establert a París Ivo Bosch, *Una llotja a la corrida de toros*, que Canals va exposar l'any següent, 1905, al Salon des Beaux Arts. La tècnica, tanmateix, era impressionista, molt acolorida, i la influència de Renoir és perceptible en un altre quadre important de l'època, *El bany* (1903-1905), que va ser exposada a la galeria Durand-Ruel amb el títol *Negra pentinant una dona jove*. Canals va exposar per última vegada al Salon des Beaux Arts l'any 1906, on va presentar una escena molt intensa de *Cafè concert (Sevilla)* i tres pintures al Salon d'Automne del mateix any. Aleshores va viure al número 14 del carrer Girardon, molt a prop del Moulin de la Galette. A partir de 1904 va tractar molt Picasso i se l'hauria pogut incloure a la banda de Picasso, de la qual tractaré tot seguit, si la seva personalitat artística no hagués estat tan diferent. En qualsevol cas, Canals va deixar definitivament la capital francesa l'any 1907 per tornar a Barcelona i es pot dir que no es va tornar a parlar més d'ell a França, tot i que Durand-Ruel va conservar quadres de Canals durant molt de temps a la seva col·lecció.

Al començament del segle xx es va constituir un grup d'artistes espanyols a Montmartre que va ser conegut com «la bande espagnole de Picasso». No tractaré aquí de la vida i l'obra de Picasso a Montmartre, un tema força estudiat i conegut, només de la recepció de l'obra de Picasso i dels seus amics a París. En aquella època, els grans amics catalans de Picasso, que havia conegut a Barcelona, van ser el futur escultor Manolo Hugué, Ricard Canals, del qual acabem de parlar, i Ramon Pichot (1871-1925). Aquest últim, des de Barcelona, va enviar obres al Salon des Indépendants (1895, 1896) i posteriorment al Salon des Beaux Arts (1897-1899).¹⁷ Es va traslladar a París al final del mes de novembre de 1899 per tal de preparar la seva primera exposició individual a la galeria de Charles Hessèle que es va fer de l'1 al 15 de febrer de 1900 i en la qual va

17. FLAQUER I REVAUD, PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans...*, pàg. 302-303.

presentar 47 obres. El tema de la majoria de pintures eren paisatges de Cadaqués i dibuixos i pastels d'escenes religioses o més prosaiques de Granada. Félicien Fagus va dedicar un article a l'exposició de Pichot a *La Revue Blanche* en què el comparava amb Nonell i es felicitava de l'emergència a Espanya «d'une poignée d'artistes énergiquement racés».¹⁸ Segons ell, eren catalans i bascos, Zuloaga, Sunyer, Nonell, Canals, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol i Durrio. Charles Hessèle va continuar animant i ajudant Pichot, que va exposar novament a la seva galeria a l'abril de 1901. Al novembre va aparèixer un article monogràfic sobre ell a *L'Art Décoratif*, signat pel crític Raymond Bouyer, que el comparava amb els seus amics Canals i Nonell. L'exposició més important de Pichot amb Hessèle, però, va ser la de 1905, en què l'artista va exposar 68 obres. Hessèle va ser també editor dels seus gravats. De fet, entre 1899 i 1902, Pichot va viure entre París i Barcelona, igual que ho va fer Picasso entre 1900 i 1904. Recordem que Picasso i el seu amic Casagemas van arribar per primera vegada a París a l'octubre de 1900 i que es van instal·lar al taller que Nonell els va deixar al 49 del carrer Gabrielle, a Montmartre. No sols van coincidir amb Nonell, sinó també amb Pichot i el marxant català Pere Mañach, que va signar un contracte amb Picasso segons el qual li oferia 150 francs mensuals a canvi de la seva producció. Entre 1901 i 1902, Mañach va organitzar almenys set exposicions a la galeria de Berthe Weil, on incloïa artistes catalans i espanyols: Durrio, Xavier Gosé, Sancha, Picasso i Pichot.¹⁹ Després de la desavinença entre Mañach i Picasso i la fi del contracte, al gener de 1902, el marxant va organitzar una exposició amb les obres que li quedaven a la galeria Berthe Weil a l'abril de 1902. El catàleg incloïa com a prefaci un bonic text, entusiasta i sensible, d'Adrien Farge que començava així: «Picasso est tout nerf, tout verve et toute fougue.» A la coberta dels catàlegs, Mañach apareixia com l'organitzador de les exposicions i cobrava directament dels pintors. Segons Berthe Weil: «Mañach touche, lui, 25 francs d'accrochage de chaque peintre».²⁰ Afortunadament per als pintors que no venien res, aquesta clàusula es va suprimir a l'exposició de novembre de 1902 on Picasso i Pichot van exposar al costat dels pintors francesos Girieud i Launay. Picasso hi va mostrar les pintures blaves per primera vegada i el poeta

18. Félicien FAGUS, «Petite Gazette d'art. Peintures, dessins, pastels de Ramon Pichot», *La Revue Blanche*, gener-abril de 1900, vol. 21, pàg. 306. Citat dins Isabel FABREGAT MARÍN, *Ramon Pichot Gironès*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 2011, pàg.109.

19. Émile SEDEYN, «Introduction», Exposition de peinture, pastels, aquarelles, dessins & sculpture organisée par P. Manach du 2 au 1 juin 1902, Galerie B. Weill, s. p. Citat dins FABREGAT MARÍN, *Ramon Pichot Gironès...*, pàg. 140.

20. Berthe WEILL, *Pan! dans l'œil... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, París, Lipschutz, 1933, pàg. 79. Citat dins FABREGAT MARÍN, *Ramon Pichot Gironès...*, pàg.140.

simbolista Charles Morice, a *Mercur de France*, va fer una crítica de l'exposició on insistia sobre la malenconiosa tristesa d'aquestes obres.²¹ Després de treballar amb un antiquari, Mayer, Berthe Weil va obrir la seva pròpia galeria l'any 1901, al número 25 del carrer Victor Massé, que va dedicar a la jove creació contemporània d'aquell començament de segle. La majoria de futurs grans artistes del segle, com Picasso, Matisse o Metzinger, per exemple, li van vendre les seves primeres obres. Però l'exposició més important i la primera de Picasso a l'època en què feia els primers passos a París va ser la que va muntar Mañach el juny de 1901 a la galeria Vollard, on el pintor basc Iturrino va acompanyar Picasso que hi va presentar 75 obres.²² El prefaci del catàleg era de Gustave Coquiot i Félicien Fagus va fer una crítica molt favorable de l'exposició a *La Revue Blanche*, com també el mateix Coquiot a *Le Journal* (17 de juny de 1901). Contràriament a Picasso que, tret de l'Exposició Universal de 1900, no va participar mai en cap saló parisenc, Ramon Pichot en va ser un habitual. Va participar en el Salon des Indépendants els anys 1895 i 1896 i, a continuació, al Salon des Beaux Arts els anys 1897, 1898, 1899 i 1903, i també al Saló dels Orientalistes, l'any 1904, al Salon d'Automme els anys 1904 i 1905, on les seves obres van compartir espai amb les dels fauistes, i alhora al Salon des Indépendants i al Salon d'Automme entre 1906 i 1914.²³ El 5 de maig de 1906 l'Estat francès li va comprar un aigüafort exposat al Salon des Indépendants, *L'arbre del poble*, per la suma de 100 francs. Es pot dir, per consegüent, que aquesta mena de reconeixement oficial, afegit al títol de membre del Salon d'Automme que va obtenir l'any 1909, palesa una certa notorietat de Pichot a París. Crítics d'art prestigiosos com Roger Marx, Octave Maus i Apollinaire es van interessar per ell i la seva participació regular al Saló de Tardor, el més innovador de l'època, indica també que Pichot havia assolit una posició, no de primera línia, però relativament bona, en el món de l'art parisenc. No es pot dir el mateix pel que fa al jove Picasso, si més no en el període considerat, és a dir fins als anys 1906, 1907. Tot i haver tornat definitivament a París i haver-se instal·lat al Bateau-Lavoir a l'abril de 1904, Picasso només va fer dues exposicions en dos anys i, a més a més, col·lectives. Del 24 d'octubre al 20 de novembre de 1904, la galeria Berthe Weil va organitzar una exposició de set artistes i es pot dir que hi va presentar Picasso per tractar de liquidar l'estoc d'una dotzena d'obres que dataven dels tres últims anys de l'artista espanyol. I els mesos de febrer-març de

21. Jane FLUEGEL, «Chronology», dins *Pablo Picasso, a Retrospective*, The Museum of Modern Arts, Nova York, 1980, pàg. 47.

22. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1980, p. 229-259.

23. FLAQUER I REVAUD, PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans...*, pàg. 302-309.

1905, les galeries Serrurier del boulevard Hausmann van presentar tres pintors, Trachsel, Gérardin i Picasso, que hi va mostrar per primera vegada pintures del període rosa, en particular saltimbanquis. L'exposició va ser organitzada per Charles Maurice, que va escriure el prefaci del catàleg, i Apollinaire li va dedicar dues petites crítiques a *La Revue immoraliste* (abril de 1905) i a *La Plume* (15 de maig de 1905).²⁴ Això no va canviar substancialment la situació marginal de Picasso en el món de l'art parisenc. Comparteixo l'opinió d'Alexandre Cirici Pellicer que va escriure: «Ce n'est qu'après coup que les premières expositions de Picasso à Paris ont éveillé de l'intérêt, et il faut se garder de croire qu'elles eurent sur le moment le retentissement qui leur a été donné par la suite. La vérité est que Pablo passa inaperçu dans la capitale française et la preuve en est qu'il n'y est pas resté».²⁵ Penso que aquesta situació va durar fins a la tardor de 1905, quan el marxant Clovis Sagot va vendre una obra de Picasso als Stein i aquests, una mica més tard, li van comprar un lot de pintures per 800 francs. A això es va afegir, segons el testimoniatge de Fernande Olivier, la compra de tot el taller de Picasso per Vollard, és a dir, una trentena de teles del període rosa per 2.000 francs, una suma fabulosa en aquella època, el començament de 1906. Així doncs, Picasso sortia per fi de la misèria i es podria traslladar aquell estiu a Gósol, al Berguedà, on començaria la revolució pictòrica que el portaria al cubisme i a la celebritat, tot i que aquesta va ser molt polèmica els primers temps.

Al final d'aquest estudi sobre la recepció dels artistes catalans a França, molt desigual com hem vist, des de l'èxit internacional d'Anglada-Camarasa, l'estima de Rusiñol a França i els èxits menors de Canals, Sunyer i Pichot, fins a la indiferència que van suscitar Andreu Solà, Pidelaserra, Ysern i, de manera més sorprenent, Isidre Nonell i Ramon Casas, comprovem que després de la Primera Guerra Mundial, coneguts o desconeguts, tots van caure en l'oblit, si més no per al gran públic, excepte Picasso que, contràriament als altres, va ser exalçat fins als núvols.

24. FLUEGEL, «Chronology», *Pablo Picasso...*, pàg. 57.

25. Alexandre CIRICI I PELLICER, *Picasso abans de Picasso*, Editions Pierre Cailler, Ginebra, 1950, pàg. 113.

Amistats perilloses: família, gènere i nació en els teatres de París i Barcelona (cap a 1870-cap a 1910)¹

Jeanne Moisand

Entre els anys 1870 i el començament del segle xx, abans de l'enlairament del cinema, el teatre es va transformar en una indústria cultural potent i massiva, especialment a Espanya. En una ciutat com Barcelona hi havia, al principi del segle xx, centenars de teatres de tota mena, edificats fins i tot als barris més apartats de la ciutat. El teatre no era només un lloc de democratització, sinó també d'una globalització cultural incipient. Gran part dels repertoris produïts a Barcelona, pel que fa a textos, partitures en el cas del teatre líric, decorats i fins i tot actors, venien de fora. Dins del repertori forà, el teatre parisenc hi destacava amb un paper de primera importància. No sols era influent per a les avantguardes artístiques, sinó que també dominava els repertoris del teatre de saló (és a dir els drames i les comèdies ambientats en salons de la burgesia moderna) i els de diversió. En aquests darrers s'imposava l'opereta bufa, una fórmula inventada pel mestre Offenbach en els anys 1860, en la qual el riure i l'alegria musical passaven al davant de qualsevol altra exigència cultural. Aquestes formes van tenir molt d'èxit a la Barcelona del tombant de segle i van permetre als públics catalans accedir a l'imaginari de la modernitat urbana global que difonien. Però aquesta època també va ser la del naixement d'un teatre català propi, que va trobar al final del període els primers instruments institucionals per protegir el repertori en llengua catalana. Es produïa un doble procés d'acceleració de la circulació cultural i d'afirmació de fronteres simbòliques nacionals.

El present article estudia aquest doble joc de globalització i de nacionalització en les relacions teatrals entre París i Barcelona, partint d'un angle precís: el de la representació de les normes del gènere i de la família en els repertoris de teatre i dels problemes morals plantejats per la circulació d'aquestes representacions. Com explicaré al llarg de l'article, les fronteres culturals entre el repertori d'aquí i el d'allà es van edificar fonamentalment entorn de qüestions de moral sexual i familiar.

1. El material per a l'elaboració d'aquest article procedeix de la meua tesi doctoral, a la qual remeto per a la bibliografia i les fonts: Jeanne MOISAND, *Scènes capitales, Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.

L'assalt del teatre parisenc: traduccions i arranjaments

La revolució de 1868 i el Sexenni Democràtic van impulsar un canvi cultural profund a tot Espanya, especialment rellevant en el cas del teatre. El 1869 es va decretar la llibertat teatral, la qual cosa significava alhora el final de la censura en els teatres i la liberalització del sector. A partir d'aquesta data, qui volia obrir una empresa teatral ho podia fer sense demanar permís a les autoritats locals per representar qualsevol gènere. El 1875, la Restauració monàrquica no va posar fi a la llibertat de teatres, de manera que la lliure empresa teatral va continuar vigent i les dècades següents van marcar l'auge de la indústria teatral a Espanya, una indústria cultural extremadament potent per a l'època i capaç de superar els límits de l'alfabetització.

L'oferta de noves obres teatrals va augmentar de manera molt ràpida després de 1869. I aquesta oferta es va omplir recurrent als repertoris estrangers i, específicament, als parisencs que eren els més importats a tot Europa i a Amèrica, amb París exercint el paper d'un autèntic «Hollywood del Sena».² A Barcelona, les gires de companyies franceses eren molt nombroses, especialment a l'estiu, i permetien al públic elitista veure les novetats del teatre de saló en llengua original i amb els actors més famosos. Però sobretot van créixer les traduccions i els arranjaments, que van arribar a assolir volums massius.

Segons el crític Josep Ixart, més d'una tercera part de les obres de teatre produïdes a Espanya entre 1850 i 1890 van ser importacions, la major part del teatre francès. No sols consistien en traduccions oficials, sinó en arranjaments «de contraban»:

En todo teatro, se establece una oficina permanente y activa de arreglos, que produce sin parar dramas contemporáneos, melodramas para el pueblo, comedias de quid-proquó para la clase media, piezas en un acto, operetas, revistas, todos los géneros. Trasplanta, aclimata, modifica, mezcla el jugo del ingenio español con el del ingenio francés; adapta á nuestras costumbres la consigna de este.³

Treballant sobre les estadístiques anuals de teatre a Espanya, vaig trobar nivells semblants als d'Ixart: cap a 1860 arribaven al 40% i fins i tot al 50% de la producció teatral, però la tendència va ser a la baixa després dels anys vuitanta i, sobretot, dels noranta. Per entendre-ho, cal recordar que els autors parisencs van aconseguir imposar l'adopció de convenis internacionals sobre els drets d'autor el 1886, a la Conferència de Berna. Paradoxalment, aquests con-

2. Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, París, Albin Michel, 2008.

3. José YXART, *El Arte escénico en España*, [Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, t. I (1894), t. II (1896)], ed. facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1987, pàg. 95-96.

venis van provocar el declivi del seu potencial exportador perquè els empresaris no francesos van preferir recórrer a autors locals menys cars. A Madrid, per exemple, els autors locals van reciclar les receptes de les diversions parisencs en formats propis, com el *género chico* i la sarsueleta curta. Així, es va afermar una indústria teatral potent, que també es va establir a Barcelona.

Dins del teatre importat de París després de 1869, la novetat que més va impressionar el públic de Barcelona i els crítics va ser l'opereta bufa, creada per Offenbach a la dècada anterior. Aquest repertori no va travessar els Pirineus en línia directa, sinó que va arribar a Barcelona a través de la traducció i adaptació a Madrid per part del pianista Arderius. De retorn de l'exili a París, aquest havia fundat la companyia Los Bufos Arderius, destinada a imitar el teatre dels Bouffes Parisiens. Reciclava tots els recursos inventats per Jacques Offenbach, és a dir: música alegre, trama lleugera, paròdia de l'antiguitat i al·lusions eròtiques.

L'arribada dels Bufos Arderius a Barcelona no va agradar gens als crítics del *Diario de Barcelona*, el diari més antic de la ciutat. Segons aquest il·lustre diari conservador, no produïa altra cosa que «piezas chabacanas de mal gusto artístico con sus puntas de cancanesco é inmoral».⁴ No sols els molestaven «los chistes desgraciados, las bufonadas y las chocarrerías», sinó que «lo más provocador y repugnante», segons ells, era més aviat l'exhibició del cos de les coristes, els vestits de les quals deixaven veure els turmells i part dels tous de les cames:

La mal velada incuria de la belleza plástica» deien els crítics del *Brusi*, portava a «las obligadas excitaciones de una índole que llamaríamos erótica, si en ellas no viniese tan intencionadamente trasparenteada la tendencia sensual.

L'origen parisenc del repertori no li donava cap salconduit: era una «desgraciada importación del género picaresco».⁵ I encara més, altres crítics del mateix diari la van qualificar, el 1875, com a antipatriòtica, atès que era un

Género exótico y en mal hora importado en España, y secundado desgraciadamente por algunos poetas y compositores del país, que no tienen aprensiones en adulterar la zarzuela ú ópera cómica nacional.⁶

Aquest punt de vista era compartit en gran part per un autor republicà moderat que s'expressava sobre el tema a l'òrgan del catalanisme cultural de

4. Manuel RIMONT, Antoni FARGAS, «Revista de Espectáculos», dins *Almanaque del Diario de Barcelona para el año de 1872*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1871, pàg. 46-69, aquí pàg. 68.

5. RIMONT, FARGAS, «Revista de Espectáculos...», pàg. 48.

6. *Almanaque del Diario de Barcelona*. Revista de Espectáculos, 1875.

l'època, *La Renaissance*, el juliol de 1871. Josep Roca i Roca atacava l'opereta parisenca en termes similars als comentaris del *Diario de Barcelona*. Pensava que només el segon imperi francès, un règim atacat per la depravació moral tant per l'esquerra com la dreta, havia estat capaç de fomentar aquesta mena de teatre.

Tal com mostren aquestes crítiques dels anys 1870, el repte moral plantejat pel teatre parisenc de diversió consistia, en primer lloc, a donar un espai inaudit a les actrius, coristes i personatges femenins i, en segon lloc, a utilitzar els seus cossos com a picades d'ullet eròtiques fetes al públic per divertir-lo i atreure'l al teatre.

El dret de família debatut als escenaris

El teatre de saló parisenc, tot i que molt més elegant i atractiu per a la burgesia de Barcelona, també desafiava les normes de gènere més consensuades. Una de les seves grans innovacions va ser la invenció de les vedets, primeres actrius com per exemple Sarah Bernhardt, el retrat de les quals es reproduïa a les portades de les revistes de cultura o de moda d'arreu del món. Darrere de les vedets parisenques, i igual que en el teatre líric, les companyies de teatre de saló s'havien feminitzat totalment i els personatges de dona havien assolit els papers principals. Aquesta feminització del teatre acompanyava un altre repte moral, que consistia a proposar al públic una mena d'anatomia de la família burgesa moderna. En els drames i les comèdies anomenades «de saló», la família parisenca era exhibida com l'exemple per excel·lència d'allò que era elegant i *chic*: es mostraven els seus mobles com l'última moda decorativa, les fotos de les actrius es reproduïen a les revistes il·lustrades amb el vestit de tal obra o tal altra per permetre als sastres reproduir «la moda de París», etc.

Però alhora també s'exhibien les hipocresies d'aquesta família parisenca, la primera de totes l'adulteri, sobre el qual es construïen gairebé tots els recursos còmics dels vodevils. Els drames entraven més profundament encara en aquesta anatomia de la família burgesa. El 1887, Josep Ixart enumerava la llarga sèrie de situacions familiars inèdites i escabroses que els drames francesos de saló portaven a l'escenari:

La caducidad de la autoridad paterna, la situación de la madre culpable ante su hija casadera, ó del padre natural con relación á su hijo abandonado. [...] el adulterio de la esposa, ó los diversos aspectos del concubinato tendiendo á imponerse, á reclamar el respeto y consideración de un matrimonio civil. En otros dramas, hallaríamos estudiado el influjo de la mujer de mundo en la marcha de la sociedad francesa.⁷

7. YXART, *El Arte escénico...*, pàg. 142-144.

Els dramaturgs francesos insistien de manera gairebé obsessiva en aquests temes, sobretot després dels anys 1870. Com va explicar la historiadora Jean Elisabeth Pedersen,⁸ durant les primeres dècades de la III República francesa es van produir intensos debats sobre el dret civil de família i sobre la necessitat de reformar-lo. El 1884, aquests debats van desembocar en l'adopció de la llei Naquet, que va restablir el divorci (només per falta i no per consentiment), després de ser abolit per Napoleó arran de la Revolució francesa. El teatre va ser la primera caixa de ressonància d'aquest debat públic sobre el divorci, com ho proven les obres d'Émile Augier, *Mme Carvalet* (1876), o la de Victorien Sardou i E. de Najac, *Divorçons* (1880), aviat traduïdes i representades a Espanya. A partir de 1878 també es va debatre a les cambres franceses una llei que permetés als fills naturals emprendre accions per establir la paternitat. Les propostes van fracassar el 1884, i la llei no va ser aprovada fins a 1912. Però la qüestió dels fills naturals va ser recurrent en el teatre parisenc durant tot aquest temps, com per exemple a *Les Fourchambault* d'Émile Augier (1878), o les noves versions dels drames de Dumas fill (*Le Fils naturel*, 1858, *El hijo natural*, 1878).

Els debats parlamentaris sobre el dret de família no anaven pel mateix camí a Barcelona i a Espanya. Amb la Restauració monàrquica, el 1875, s'havien abolit el matrimoni civil i el divorci, que havien estat adoptats durant el Sexenni Democràtic com a mesures revolucionàries imposades pels progressistes en el poder (1870). Tanmateix, els debats sobre aquestes qüestions continuaven vius en els anys 1880, en què es discutia el Codi Civil espanyol (aprovat finalment el 1889). Però l'abast del debat entre els partits dinàstics estava molt restringit: conservadors i liberals es van posar d'acord per rebutjar el divorci i permetre el matrimoni civil només per a les persones declaradament no catòliques.⁹ La burgesia de Barcelona no anava més enllà. El que sí que demanava era la preservació del dret civil foral i, mitjançant aquest, la de les peculiaritats de la família catalana amb les seves regles d'herència desigual entre hereus i fadrísters. A Barcelona, igual que a la resta d'Espanya, les úniques veus favorables al divorci o a les reformes sobre paternitat eren les dels republicans i les dels anarquistes, que advocaven per l'amor lliure. Però tant els uns com els altres eren marginats políticament a Barcelona, malgrat la popularitat de què gaudien en els mitjans populars i en algunes classes mitjanes.

Cal tenir present aquest context per entendre el que podia significar per al públic de Barcelona l'arribada de centenars de drames i comèdies que qüesti-

8. Jean Elisabeth PEDERSEN, *Legislating the French Family: Feminism, Theater and Republican Politics, 1870-1920*, Londres, Rutgers University Press, 2003.

9. Élodie RICHARD, «Science sociale et doctrine juridique: les travaux de l'Académie espagnole des Sciences Morales et Politiques sur la famille (1860-1889)», col·loqui internacional en homenatge al professor François-Xavier Guerra, 14-15 de novembre de 2003, dins Annick LEMPÉRIÈRE (ed.), *Penser l'histoire de l'Amérique latine. Hommage à François-Xavier Guerra*, París, Publications de la Sorbonne, 2012, pàg. 102-112.

onaven el caràcter indissoluble del matrimoni o el dret dels pares a abandonar els fills naturals en un moment en què les elits polítiques feien tot el possible per tancar el debat sobre aquests assumptes. La representació del teatre francès creava fòrums alternatius de debat on es tractaven qüestions marginades de l'espai polític parlamentari. Dins del marc liberal de la Restauració ja no era possible prohibir els repertoris francesos. A més a més, a la burgesia de Barcelona li agradava massa la cultura cosmopolita per renunciar a les seves aficions i acontentar-se amb el teatre castellà o català. En aquest context, la qüestió era controlar la recepció del repertori francès i delimitar les classes de públics aptes per veure'l.

Les fronteres del bon gust

Segons Josep Ixart, el teatre francès havia de passar per una sèrie de «duanes morals» que deixaven fora els continguts més corrosius:

«al pasar la frontera» deia, «todo aquel teatro se ve sujeto a notables revisiones en las aduanas de nuestros moralistas».¹⁰

Aquestes duanes es podien observar en diferents nivells del sistema teatral: en el de la selecció dels públics, en el de les traduccions i en el de la classificació de les obres segons el contingut moral.

Els perills morals plantejats pel teatre francès no eren igual de greus per a tots els públics. Evidentment, freqüentar un teatre immoral era molt més greu per a les espectadores que per als espectadors i, entre les dones, les joves solteres estaven més amenaçades que les casades. Aquesta percepció es basava en l'apreciació conservadora de la democratització de la cultura: els nous públics de cultura —les classes populars i les dones— eren presentats com a excessivament fràgils i influïbles per ser exposats a qualsevol contingut cultural. El deure de les autoritats culturals consistia a «protegir» aquests públics i, en el cas del teatre francès, les dones, contra el perill de corrupció moral.

Els anys 1870 i 1880, els crítics de teatre de Barcelona dedicaven gran part dels seus comentaris a avaluar l'impacte potencial de tal obra o tal altra en els públics femenins. Ho va apuntar novament Ixart en un comentari de 1890 sobre el fracàs d'un drama modern a Barcelona:

Nuestras mujeres concurren a él, sobre todo las solteras, y el punto de la moral en el drama es discutido, apuntado, y puesto de relieve por las clases directoras para uso de las clases distinguidas.¹¹

10. YXART, *El Arte escénico...*, pàg. 48-49.

11. José YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española de López, 1890, pàg. 299-300.

El que impulsava aquesta vigilància era la presència massiva de dones en els teatres de Barcelona. De fet, els anys 1870 i 1880, la freqüentació del teatre a Barcelona tenia un caràcter no sols marcadament femení, sinó també molt familiar, tant en els teatres elitistes com en els més populars.

Durant aquestes dècades, el parc teatral de la ciutat s'havia expandit amb la construcció de noves sales molt grans prop de la plaça de Catalunya. Afegint aquestes sales a les desenes que havien estat construïdes al centre durant les dècades anteriors, l'oferta teatral havia esdevingut considerable. Davant tanta competència, els empresaris de Barcelona van inventar noves fórmules comercials per atreure el públic. Les societats de teatre, molt actives des dels anys 1850, van passar a ser, cap als anys 1870 i 1880, intermediàries de venda i de fidelització del públic: els seus socis podien comprar les entrades del teatre a un preu reduït per als dies que el públic normal escassejava, amb la qual cosa els empresaris s'asseguraven uns ingressos mínims. El 1880 funcionaven 13 societats d'aquesta mena a Barcelona,¹² gràcies a les quals sempre anava al teatre el mateix col·lectiu de gent. A més, es mantenien forts vincles socials dins dels públics. Les dones ocupaven un lloc central en aquesta sociabilitat, tal com proven els fullets publicats per algunes societats, plens d'elogis a la bellesa d'algunes espectadores, de poesies d'amor (molt morals) i d'histories de trobades matrimonials a la societat teatral.¹³

La permanència d'aquesta freqüentació familiar tenia un impacte important en la programació teatral i en la recepció del teatre francès, que explica en gran part que el grau d'atreuiment del teatre de Barcelona fos inferior al de París o Madrid durant aquestes dècades. Josep Ixart donava l'exemple del teatre Eldorado, construït el 1888 al passeig de Gràcia, amb la intenció que fos un «fragmento del París boulevardier» on es poguessin escoltar arranjaments de les cançons franceses picaresques de moda. El fracàs de l'intent estava relacionat, segons Ixart, amb el fet que els pares de família de Barcelona només apreciaven aquesta classe de repertori quan visitaven París de solters, però no a casa on havien de portar la seva família a veure'l:

Lo que complace por extraordinario y curioso en una gran capital, y mientras el espectador usa de su licencia de forastero, no gusta igualmente hallándose en casa y todas las noches.¹⁴

12. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879, 1880, 1881*, Barcelona, Diario de Barcelona, 1878, 1879, 1880.

13. Per exemple: *AHCB, Revista del Centro Cómico-Lírico*, 2 (20 d'octubre de 1889), pàg. 10: «Las lindas señoritas que concurren á nuestra Reunión y que tan gratos recuerdos deben conservar de la Sociedad, rivalizaron de elegancia y belleza, poniendo en grave aprieto á los jóvenes para emitir un voto decisivo y acertado respecto de la que más sobresalía entre ellas.»

14. José YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Daniel Cortezo, 1888, pàg. 87-91.

A partir dels anys 1890, aquesta peculiaritat barcelonina es va anar esborrant. Les societats de teatre van anar desapareixent i, per fer front a la competència, es va utilitzar el recurs inventat a Madrid del teatre per hora, que va començar al teatre Eldorado. En aquesta classe de teatres se succeïen quatre sessions o més d'obres en un acte i les entrades eren molt més barates que a les sessions tradicionals. Al contrari de les societats de teatre de les dècades anteriors, el teatre per hora fomentava la dissolució dels vincles socials: ja no hi havia temps per a xerrades i trobades entre coneguts als passadissos. La generalització d'aquesta modalitat també implicava la masculinització del públic atès que el teatre per hora atreia un públic anònim i noctàmbul percebut com a masculí. Aquesta evolució es va accelerar encara més al començament del segle xx, quan es van construir nombrosos teatres de fusta per a un públic popular al Paral·lel, envoltats d'una infinitat de barraques on es representava el primer cinema entre dos números de cuplet (una cançó atrevida inspirada en models francesos). Al final dels anys 1910, gran part de les sessions de teatre celebrades als teatres del centre de Barcelona (Rambla, passeig de Gràcia i Paral·lel) eren freqüentades de manera anònima i masculinitzada, i al públic femení i familiar de classe mitjana li estaven reservats uns escassos teatres del centre on persistia la forma de freqüentació antiga, o bé les societats de teatre que pul·lulaven en tots els barris de Barcelona.

De la traducció com a adaptació moral a la traducció artística

La traducció dels repertoris francesos es modelava a aquest context social. Els anys 1870 i 1880, el caràcter marcadament femení i familiar dels públics de Barcelona determinava l'orientació de les traduccions com a operacions de censura, que consistien a tallar tot allò que podia ser perillós per a les espectadores, incloent-hi les més joves. En paraules d'Ixart, la traducció del francès s'assemblava a una «tasca de neteja i revisió moral»:

Consistía en descarnar y dejar en los huesos aquellas comedias que habían nacido en Francia muy fornidas y jugosas, y convertir en insípidos sus más sazonados diálogos ó en incomprensibles y cloróticos aquellos personajes extranjeros. Figurando en ellas, la entretenida, el hijo natural, los casos de adulterio ó de seducción algo á lo vivo, los arregladores se las componían de modo que solamente los maliciosos pudiesen enterarse de qué casos se trataba, y entre qué tipos ocurrían aquellos lances. Se suprimían los pasajes que habían de alarmar á los asustadizos, se velaban los incidentes alusivos á faltas cometidas; los adulterios se descubrían por papeles, el arrepentimiento era siempre el desenlace requerido, aunque lo previera todo el mundo.¹⁵

15. YXART, *El arte escénico...*, pàg. 48-49.

A la Barcelona d'aquestes dècades, l'èxit de les companyies que programaven teatre de saló depenia del grau de censura aplicat pels traductors (o pels actors mateixos, ja que continuaven tenint poder sobre el text). Moltes eren italianes o madrilenyes i representaven el mateix repertori francès traduït.¹⁶ A l'estiu de 1889, la gira de quatre companyies madrilenyes només va ser un èxit per a una, la d'Emilio Mario, «de repertorio más estricta y cuidadosamente atendido a respetar la moral».¹⁷ Les altres van ser rebutjades per les bones famílies de la ciutat.

Les coses van canviar entre la fi dels anys 1880 i el començament dels 1890, perquè, alhora que es dissolien les formes antigues i familiars de freqüentar els teatres centrals, els convenis internacionals sobre drets d'autor van provocar el declivi de la importació de teatre parisenc a Barcelona. També es va transformar llavors l'estatut de la traducció. Fins aleshores, les traduccions estaven fetes com «de contraban». Quan s'indicava que una obra era arranjada o traduïda, ni tan sols es feia esment de l'autor de la versió original. Aquestes pràctiques, però, cada vegada van ser menys acceptades. El 1890, un crític de la revista *Lo Teatro català* escrivia:

L'abús que fins ara s'ha vingut fent de donar per originals obras traduhidas del francés y fins del castellá sens publicarho, será descubert per nosaltres y posada la defraudació á la pública atenció.¹⁸

A poc a poc, la traducció es va anar afirmant com un treball artístic de restitució amb la màxima fidelitat possible al text original. A Barcelona, l'auge del modernisme va contribuir a donar més relleu a aquesta percepció. A partir dels anys vuitanta, algunes traduccions de teatre francès com la de *l'Assomoir*, de Zola, els anys 1883-1884, van ser presentades com a veritables esdeveniments literaris.¹⁹ Els anys 1890, la revista modernista *L'Avenç* va promoure la traducció teatral com a mitjà per «modernitzar» un teatre català que li semblava massa provincial.²⁰ La primera festa modernista de Sitges, el 1893, es va obrir amb una traducció de Maeterlinck. El Teatre Íntim d'Adrià Gual, fundat el 1898, produïa traduccions de Goethe, Molière, Sòfocles o Ibsen.

16. YXART, *El año pasado...*, 1887, pàg. 117-136: «Viene Mata ó Mario con dramas de levita y nos traen por únicos caudales admisibles el mismísimo repertorio francés de las compañías italianas [...] *Dionisia*, *Divorciémonos*, *Clara Sol*, *Andrea*, *El Amigo Fritz*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Dora*, *La Viuda de López y tutti quanti*. Pero, ¡qué traducciones!»

17. YXART, *El año pasado...*, 1890, pàg. 299-300.

18. *Lo Teatro Català*, 1 (19 d'octubre de 1890), pàg. 1.

19. Va ser traduïda el mateix any al català, a Barcelona, per Eduard Vidal i Valenciano i Rosend Arús i al castellà, a Madrid, per Mariano Pino Domínguez, E. Vidal i Valenciano i R. Arús i Arderiu, *La Taverna*.

20. Alexandre CORTADA, «El Teatre a Barcelona», *L'Avenç*, 2, IV (3 de març de 1892), pàg. 276-281.



Cartell de la companyia de Teatre Íntim, dirigida per Adrià Gual, per a la temporada d'hivern de 1899 al Teatre Líric de Gràcia. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona



L'Avenc, núm. 22, dedicat a «El Teatre a tombant de segle (1874-1909)», Barcelona, 1879

Tanmateix, molts autors i traductors del teatre modernista van combinar aquestes traduccions ennoblides amb altres de més comercials, moltes vegades del teatre francès. Mentrestant, el teatre de saló parisenc havia baixat de nivell en les jerarquies literàries de l'avantguarda europea, i tant aquest gènere com els repertoris de diversió van passar a ser merament comercials. Quan el novel·lista Narcís Oller es va especialitzar, a partir de 1905, en la traducció de drames i comèdies francesos per al teatre Principal de Barcelona, els seus objectius eren alhora financers i literaris, tal com confessava a les seves memòries.²¹ Salvador Vilaregut també feia el mateix: a part de col·laborar en la premsa modernista i en el Teatre Íntim d'Adrià Gual (on era secretari, actor, autor i traductor), traduïa moltes obres del teatre de bulevard parisenc més consensual (per exemple,

21. Narcís OLLER, *Memòries teatrals*, presentació d'Enric Gallén, Barcelona, La Magrana, 2001

obres de Jean Jullien o Erckmann-Chatrion) i adaptava novel·les reeixides per al teatre de gran espectacle, com *Arsène Lupin* contra *Sherlock Holmes* (1908).²² Al començament del segle xx, gràcies al declivi del *género chico* madrileny, també es van tornar a traduir operetes franceses i *La Corte de Faraón* (1910), per exemple, va assolir un èxit d'escàndol tant a Madrid com a Barcelona. Aleshores, a les traduccions i arranjaments de tots aquests repertoris francesos ja no era qüestió de censurar parts immorals, sinó que l'etiqueta «francès» s'utilitzava més aviat per atreure el públic amb una promesa de diversió i atreviment. La traducció havia perdut la seva funció de duana i servia, per contra, a la lliure importació del teatre francès.

La classificació de les obres com a masculines o femenines

El començament del segle xx no va ser només una època de triomf de la lliure circulació cultural sinó que, de manera molt contradictòria, també va ser un moment de profunda reacció conservadora en el camp cultural. Després del Desastre de 1898, el lema de la «regeneració» d'Espanya va ser utilitzat tant per reformadors progressistes com per sectors conservadors, entre els quals l'Església. La lluita contra el teatre «immoral» va ser una de les principals croades culturals empreses pels catòlics conservadors i, pressionades per ells, les autoritats van atacar al sistema teatral. Així, la llei Maura de 1907 va imposar uns horaris de tancament que van desorganitzar profundament el teatre per hores; a Barcelona, el governador civil va fer tancar uns quants locals del Paral·lel acusant-los de corrompre moralment i políticament el públic popular.

Per contrarestar la corrupció de la societat —i sobretot de la dona— per aquesta mena de teatre, el pare Burguera va publicar a Barcelona un llibre on preconitzava tot un seguit d'actuacions,²³ la primera de les quals consistia a fomentar les societats recreatives catòliques i els seus teatres. Aquestes societats, fundades a Barcelona a partir dels anys 1890, produïen obres en les quals només actuaven homes i que no tenien cap personatge femení.²⁴ També es tractava d'organitzar «vagues de taquilles» en els teatres més concorreguts amb els abonats catòlics més influents i de fomentar les associacions locals de dames catòliques en contra de la immoralitat. Però la iniciativa que va tenir més impacte en el teatre de començament de segle va ser la de qualificar els repertoris segons la moralitat. El pare Burguera va classificar 3.500 obres de teatre segons tres categories de moralitat: dolentes, perilloses i honestes. Els arranjaments del teatre

22. AHCB, Fons Artis, caixa 25: Salvador Vilaregut Martí.

23. P. Fray Amado de Cristo BURGUERA I SERRANO, *Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas, calificación moral de 3.500*, Barcelona, s. ed., 1911.

24. Vegeu, per exemple, la revista *Teatre catòlic*, publicada a Barcelona el 1900 (AHCB).

francès ni tan sols estaven assenyalats com a tals, però es trobaven per descomptat a la part dolenta i perillosa: *La Corte de Faraón* per exemple, es trobava a la part dolenta, qualificada d'«engendro incompatible con la decencia».²⁵

Aquesta mena de classificacions, en les quals els repertoris francesos quedaven molt mal parats, van acabar afectant el sistema teatral mateix, de manera que, per protegir-se dels atacs de la premsa i de les autoritats conservadores, moltes companyies teatrals van començar a diferenciar els dies de programació segons el nivell de gosadia moral del contingut, sobretot per indicar a les espectadores els repertoris que els estaven vetats. Les sessions de «dissabte blanc» estaven fetes perquè hi poguessin assistir les noies casadores sense problemes, mentre que les dones casades podien tolerar un «dimecres blau», però la seva reputació estava en perill si acudien a un «dilluns verd». Cada repertori estava associat al seu públic ideal, diferenciat segons les característiques sexuals. En el context de reacció moral del començament del segle xx, aquesta mena de classificació contribuïa a diferenciar definitivament els públics segons l'aptitud cultural i sexual, i definia allò que era cosmopolita, com ara el teatre francès, com un monopoli masculí.

Els intermediaris de Barcelona entre globalització i nacionalització

Per als productors de teatre de Barcelona, el teatre francès representava alhora modernitat, una possibilitat d'èxit comercial i un perill davant les reaccions moralistes. Davant d'això van prevaler dues actituds: la primera va consistir a fomentar cada vegada més la lliure circulació del teatre francès, i va ser l'opció defensada per uns nous intermediaris de teatre, els interessos econòmics dels quals en l'operació eren clars. L'altra, que no era necessàriament contradictòria amb la primera i que de vegades sostenien els mateixos intermediaris, consistia a afavorir la producció d'un teatre català propi, diferenciat del repertori francès, i els que més la defensaven eren els autors de Barcelona.

Els intermediaris de teatre de Barcelona van entendre molt ràpidament el benefici que podien obtenir de la traducció de les operetes franceses més reeixides. Andreu Vidal Llimona, el principal editor musical de Barcelona, es trobava en l'origen de la representació de *La Mascotte*, una opereta bufa francesa del mestre Audran, a la Ciutat Comtal, el 1888. Havia sabut aprofitar els seus contactes amb els mitjans artístics parisencs, tal com recorda l'escriptor Julio Nombela a les seves memòries, «Vidal tenía la representación de las casas editoriales de música más importantes de Francia». Gracias a ello, había podido arreglar *La Mascotte* y representarla en Barcelona «con gran éxito».²⁶ El negoci

25. De Cristo BURGUERA I SERRANO, *Representaciones escénicas malas...*, pàg. 104.

26. Julio NOMBELA, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976 [1a edició, Madrid, La Última Moda, 1909], pàg. 1031-1033.

va anar creixent els anys següents amb l'associació de Vidal i Nombela que, per la seva banda, representava la Société des gens de lettres de París a Espanya. Comprant els drets de *La Mascotte* i de la següent producció d'Audran, *Gillette de Narbonne*, els dos socis es van beneficiar de la representació de les dues obres no sols a Barcelona sinó a tot el món hispanòfon:

Adquirimos las dos operetas para explotarlas en España y en las repúblicas hispano-americanas, en la cantidad de veinticuatro mil francos, siendo propietarios Vidal y yo por partes iguales de la música y de la letra.²⁷

El risc de l'operació era molt limitat atès l'èxit anterior de l'obra a París (havia estat programada durant 300 sessions consecutives) i a Europa. El públic hispanòfon no sols va anar a veure l'obra sinó que va comprar massivament el llibret, del qual es van vendre 10.000 exemplars en tres anys. Anys després, Nombela encara s'estranyava de la rendibilitat d'una operació tan fàcil:

En los seis o siete años que siguieron al de su estreno, los derechos de representación y la venta de los libretos ascendieron a más de veinticinco mil duros [125.000 ptes]. La obra quedó de repertorio, siguió produciendo importantes ganancias, y todavía al cabo de treinta años no se ha agotado el filón de esta mina cómico-lírica.²⁸

Ignasi Elías, l'empresari dels teatres Tívoli i Novetats, els antics teatres d'estiu de Barcelona que havien estat pioners en la importació d'operetes parisenques, no es va deixar arrabassar el negoci tan fàcilment. Els anys següents va aconseguir comprar els drets d'una altra opereta d'Audran, *Miss Helyett*, tal com acredita un contracte conservat entre els documents de la seva herència a l'arxiu del Col·legi de Notaris de Barcelona. Ja no era qüestió de traduir l'obra al català, com feia Elías els anys setanta, sinó que l'objectiu era pagar una sola traducció per a tot Espanya i «les seves colònies».

Al contrari de l'arranjament al català de *La Mascotte* uns anys abans, la traducció de Granés no deixava de banda cap de les bromes eròtiques presents a l'original francès. Tant a la versió francesa com a la castellana, *miss Helyett* era una jove americana pudorosa que viatjava amb el seu pare, un pastor protestant. Li explicava, espantada, com havia caigut durant una excursió a la muntanya i com havia quedat subjecta per la faldilla a un arbre. Un jove pintor havia anat a rescatar-la, però havia vist totes les parts del cos que pensava reservar per al seu

27. NOMBELA, *Impresiones y recuerdos...*, pàg. 1031-1033.

28. NOMBELA, *Impresiones y recuerdos...*, pàg. 1031-1033.

futur marit. El moment de màxim clímax de l'obra era el duo entre el pintor i un amic seu en què cantaven mirant l'àlbum de dibuixos del primer, obert a la pàgina del suposat «paisatge» vist en el moment de l'accident.²⁹

Tot i l'atreuiment d'aquest argument, el *Diario de Barcelona*, en aquella època, ja havia deixat de fulminar aquesta mena de repertoris. A la seva revista de teatre anual, el crític del diari escrivia simplement:

[El teatre Tívoli] obtuvo el éxito mayor con la opereta francesa *Miss Helyett*, con música del maestro Audran, puesta en castellano por D. Salvador M^a Granés. Una música elegante y delicada, aunque poco original, acompaña a las principales escenas, chistosas muchas de ellas aunque a veces de un picaresco bastante pronunciado.³⁰

Tal com es podia preveure, *Miss Helyett* va tenir molt d'èxit a Barcelona i a la resta d'Espanya: segons el llibret, havia estat

estrenada y representada por la misma compañía durante 462 noches en los teatros Tívoli de Barcelona, Zarzuela de Madrid, Princesa de Valencia y Principal de Zaragoza.³¹

El teatre català davant el dilema moral de la «modernitat»

El teatre a la Barcelona de l'època no va ser unívocament un vector de globalització de la cultura material o de l'imaginari sobre els rols de gènere, sinó que també va ser un lloc d'afirmació d'una cultura catalana diferent. El teatre català proposava la seva pròpia representació dels costums familiars i de les relacions de gènere. En aquest terreny, però, es podrien distingir dues èpoques diferents que confirmen la importància de la fi dels anys 1880 com a moment de ruptura, observat anteriorment pel que fa a les traduccions i els públics.

Durant els anys 1870 i 1880, moment de màxima producció de traduccions i arranjaments del francès, el teatre català va funcionar, però, com un antimodel francès que oposava un repertori rural i moral al teatre de saló parisenc i a l'opereta agosarada. Els drames rurals en català constituïen la major part de la producció seriosa³² i van esdevenir el signe distintiu del teatre català. L'autor més famós, Frederic Soler, va continuar sent el més representat al Teatre Romea,

29. *Miss Helyett*, de Maxime Boucheron, música d'Edmond Audran, opereta en tres actes creada al Théâtre des Bouffes Parisiens el 12 de novembre de 1890.

30. «Revista de espectáculos», *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1893*, pàg. 72-73.

31. *Miss Helyett*, opereta cómica en tres actos, en verso, arreglada a la escena española por S. M. Granés, música del Maestro Audran, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1905.

32. Josep YXART, «Lo Teatre català, ensaig historich-critich», març 1879, dins *Obres Catalanes de Josep Yxart*, Barcelona, Tip. L'Avenç (Tríada), 1895, pàg. 267-272.

el bressol del teatre català, fins al començament del segle xx;³³ un altre dramaturg del drama rural català, Josep Feliu i Codina, va tenir molt d'èxit a Madrid els anys 1890, i el Guimerà de *Terra Baixa* —tot i que s'allunyava bastant del model del drama rural tradicional— també va triomfar a Madrid, així com a l'Amèrica Llatina i a París.

El teatre rural català portava a l'escenari la *casa pairal* catalana. El decorat era sempre una masia i els protagonistes eren la família de petits propietaris o arrendataris que hi vivien amb els seus criats. Aquest model teatral representava la permanència de la tradició i la resistència a la modernitat urbana i a la dissolució de la família. A *Las Joyas de la Roser*, el primer «drama de costums rurals» produït per F. Soler el 1866, aquest univers també va ser associat a l'evocació d'una història liberal de Catalunya, una història que s'inseria dins de la història liberal d'Espanya i on el principal enemic era o França, o els reaccionaris locals. L'acció tenia lloc durant la Guerra de la Independència. L'heroi de l'obra era el vell Bernat, que havia participat a la batalla del Bruc contra els francesos i que encarnava el pare de família virtuós i tradicional oposat al seu equivalent burgès i afrancesat del teatre elegant i cosmopolita.

Les famílies de les masies també personificaven la lluita contra els principis napoleònics i liberals, atès que basaven les seves estructures en el dret foral català. La família catalana posada en escena es mantenia fidel a la jerarquia tradicional entorn de l'hereu, contrària a la del codi civil francès que establia precisament la igualtat entre hereus. Les virtuts d'aquest tipus de família estaven sent teoritzades durant la mateixa època fora del teatre. El sociòleg catòlic conservador francès Frédéric Le Play, molt valorat en els àmbits conservadors de Barcelona, havia conceptualitzat aleshores el model de la «famille-souche» (família arrel), una estructura que considerava viva als països de dret foral del nord d'Espanya i que, segons ell, garantia l'estabilitat social i evitava la dispersió del patrimoni familiar.³⁴ Frederic Soler (conegut com *Pitarra*) i tots els autors que s'havien format a les tertúlies de la seva «rebotiga» eren amics de Vicente Almirall i predicaven un republicanisme federal moderat pel que fa als plantejaments socials, que va derivar cap al catalanisme després de la Restauració. Tant per a ells com per als conservadors, i com es desprèn de les obres de Soler, la *casa pairal* evocava l'harmonia social de la família reunida al voltant de l'autoritat del pare de família, una imatge contraposada a la dissolució dels vincles socials a causa de la urbanització i la industrialització i, per descomptat, a la família cosmopolita i immoral del teatre francès.

El consens entorn d'aquest model teatral es va trencar entre 1885 i 1887, quan els debats sobre el Codi Civil i el dret foral van esdevenir aferrissats a Barcelona, cosa que va coincidir amb la secessió dins del catalanisme cultural i amb la fundació de la Lliga de Catalunya pels conservadors. El 1887, en el drama *Lo Pubill*, Frederic Soler ridiculitzava les posicions dels catalanistes conservadors i la seva defensa extremada de totes les tradicions. El protagonista era un pagès casat amb una pubilla, que havia hagut d'adoptar el cognom i la casa de la seva dona i es deixava guiar per ella. Afortunadament, el fill tornava de Barcelona per posar ordre a la casa i restablir l'autoritat paterna, desafiant la tradició catalana. Segons Josep Ixart:

el señor Mañé y Flaquer [...] dedicó á *Lo Pubill* cuatro artículos para declarar á Soler poco menos que enemigo de la patria.³⁵

Els anys 1880, també es va començar a criticar el «teatre de faixa i espardeny»³⁶ pel fet de ser massa provincià. Modernitzar el teatre català implicava introduir-hi els personatges i els temes del teatre de saló parisenc. El 1886, els autors que volien trencar amb el Romea —la seu de F. Soler i del drama rural— van fundar l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans i les seves obres van ser representades per la companyia de Tutau al teatre Novetats, propietat del mateix Ignasi Elias que acabem de veure fomentant la internacionalització teatral. En el drama *Lo Bordet*, escenificat en aquest context, el dramaturg Josep Roca i Roca introduïa el tema molt francès del fill natural. Tanmateix, no s'hi proposava, com a les obres parisenses, la introducció d'una llei autoritzant els fills naturals perquè emprenguessin accions destinades al reconeixement de la paternitat. I l'acció tampoc no estava centrada exclusivament en un medi urbà i modern: es confrontava la situació d'una mare adoptiva, de família pobra i gairebé rural (eren mariners molt bons del Masnou) amb el dret que un pare natural (un borsista de Barcelona que representava la immoralitat urbana i moderna) continuava tenint sobre el seu fill malgrat haver-lo abandonat.³⁷

El tema del fill natural va continuar present en obres posteriors de Roca i Roca. El 1886, va adaptar *¡Mal Pare!* del drama *Le Châtiment* de Gustave Rivet (1879).³⁸ A França, Rivet no era conegut només com a dramaturg, sinó també com a senador perquè, a part d'escriure obres teatrals on sempre sortia algun

35. YXART, *El Año pasado...*, 1887.

36. Xavier FÀBREGAS, «Frederic Soler i el teatre del seu temps», dins Martí de RIQUER (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1986, t. VII, pàg. 306-351, aquí pàg. 317.

37. Josep ROCA I ROCA, *Lo Bordet*, Barcelona, Librería Española de López [1886 o post.].

38. Josep ROCA I ROCA, *¡Mal Pare!*, Barcelona, Librería Española de López [1886 o post.].

33. Institut del Teatre, Barcelona, Teatre Romea, Llibre registre d'estrenes, calculat per a 1893-1894, 1898-1899 i 1906-1907.

34. Frédéric LE PLAY, *L'Organisation de la famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*, París, Dentu, 1875 (2a ed.).

fill natural reclamant els seus drets, havia publicat un tractat sobre les reformes necessàries que calia portar a terme amb relació a la recerca de paternitat. El seu projecte de llei es va acabar imposant el 1912.³⁹ A *¡Mal Pare!*, la família tradicional i rural catalana era definitivament relegada fora de l'escenari. Es culpava un pare que abandonava el seu fill natural per casar-se amb una hereva. Al final de l'obra, el fill, sense saber-ho, entrava a robar a casa del seu propi pare, el qual, en entendre la situació, moria a l'escenari. Com *Lo Bordet*, *¡Mal Pare!* era una obra afrancesada per la temàtica, l'ambientació urbana i l'aparició d'un to de «drama social», però tampoc arribava a proposar reformes concretes del dret civil que regia les famílies burgeses catalanes.

Durant les dècades següents, a les jerarquies literàries, el teatre de saló parisenc va quedar postergat darrere de la nova avantguarda europea i el veritable provocador en assumptes de costums matrimonials va ser Ibsen, les traduccions i arranjaments del qual van emprendre autors modernistes o els anarquistes de societats recreatives com Felip Cortiella. En aquest context, la traducció o adaptació del boulevard francès ja no era tan trencadora com ho havia estat a les dècades precedents.

Impregnats per les avantguardes europees i pels imperatius del teatre social, els dramaturgs catalans no van deixar de produir, no obstant això, un teatre bastant tímid pel que fa a temes de moralitat matrimonial i de relacions de gènere, tímida que s'explica en part per les estructures locals del teatre i per la dependència dels autors de companyies tradicionals com la del Romea, encara composta el 1907-1908 per 11 actrius per a 16 actors masculins.⁴⁰ Els autors també depenien de les societats d'aficionats locals, a les quals, per qüestions de moral, els era molt difícil aconseguir actrius aficionades i havien de llogar actrius professionals (dames de lloguer). Felip Cortiella es queixava d'aquesta limitació imposada a la «modernització» del teatre català:

Y cuando en algunas ocasiones hemos manifestado a varios de sus directores de escena [de societats recreatives] nuestra estrañeza, en vista de que no hacían representar obras modernas, nos han contestado que era porque éstas reportaban extraordinarios gastos, pues en muchas de ellas han de tomar parte dos ó tres y á veces cuatro, actrices.⁴¹

Per aquestes raons, i malgrat els afanys per modernitzar el teatre local, el nombre de personatges femenins continuava sent molt més baix que el dels personatges masculins en el teatre català (no cantat). En el catàleg de teatre

39. PEDERSEN, *Legislating the French...*, pàg. 8.

40. Antonina RODRIGO, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974.

41. Biblioteca de Catalunya, Fons Cortiella, ms. 2074, fol. 7.



La Escena Catalana, núm. 281, Barcelona, 24 de febrer de 1912

català de Lluís Millà, publicat el 1914, els personatges masculins representaven gairebé el 80% del total de personatges de les obres i les dels autors més famosos es feminitzaven molt lentament. Així, a les obres de Soler, quatre papers de cada cinc eren masculins i a les de Santiago Rusiñol, només tres de cada cinc personatges eren homes, proporcions semblants a les de Guimerà i Iglesias.⁴²

42. Llibreria Millà, *Catàleg d'obres teatrals catalanes*.

Les dècades de 1890 i 1900 també van ser un moment en què el teatre català va trobar en el catalanisme nous instruments de protecció cultural. Al començament del segle xx, quan el catalanisme es va polititzar i va començar a formular un programa cultural i educatiu clar, molts dramaturgs van participar activament en el procés. No ho feien només els catalanistes declarats com Àngel Guimerà. El republicà Ignasi Iglesias, destacat autor de teatre social, va ser el més actiu a buscar una protecció oficial per al teatre català des de les institucions locals. El 1910, un conflicte va oposar Ignasi Iglesias i l'empresari Ramon Franqueza, molt aficionat a les traduccions del francès i que deixava cada vegada menys espai als autors catalans al teatre Principal i al Romea. Iglesias va fundar llavors un Sindicat d'Autors Catalans i va obtenir, gràcies al suport de l'Ajuntament de Barcelona, la concessió d'una sala i d'una subvenció municipal de 30.000 pessetes.⁴³ Segons es pot llegir a la revista *L'Escena Catalana*, aquesta iniciativa havia de permetre l'emancipació dels dramaturgs catalans «de la tutela de l'empresari» i, gràcies a això, la «regeneració del nostre teatre nacional».⁴⁴ Ignasi Elias es va alegrar que la sala concedida al Sindicat d'Autors Catalans es trobés al Paral·lel on, segons ell, era possible arribar «al poble viciat per innobles espectacles; però que encara té fibres sanes».⁴⁵

Tal com il·lustren aquestes paraules, la nacionalització del teatre a Barcelona es va emprendre com una tasca moral necessària per contrarestar els efectes de la globalització cultural. Amb el suport d'un discurs de proteccionisme cultural i el de les institucions locals quan era possible, tenia com a objectiu protegir tant la cultura com la moralitat de les famílies catalanes, en contra del teatre comercial degenerat, identificat amb el de París i el de Madrid. Però alhora, el teatre català es proposava modernitzar la cultura i els costums locals, per a la qual cosa prenia com a referent aquest mateix teatre parisenc, de manera que importava les seves noves fórmules de diversió erotitzada i l'utilitzava per qüestionar l'estructura tradicional de la família. En aquesta relació contradictòria i tensa, París encarnava per als intermediaris de teatre de Barcelona l'accés, desitjat i rebutjat a la vegada, a la modernitat i a la globalització cultural.

43. OLLER, *Memòries teatrals...*

44. *La Escena Catalana*, 281, llista d'autors del sindicat: «Els dramaturgs catalans, emancipats, per fi, de la tutela de l'empresari, han emprès, constituïts en Sindicat, la gloriosa obra de regeneració del nostre teatre nacional.»

45. «El Teatre català i els seus enemics. Una aclaració, la conferència de l'Iglesias», *La Escena Catalana*, 298 (22 de juny de 1912), pàg. 2.

Narcís Oller-Émile Zola: una altra ansietat de la influència

Toni Dorca

Narcís Oller es complau a oferir una representació de la societat contemporània lligada inextricablement a la noció de canvi, amb la qual dona compte de l'imparable ascens de la burgesia dintre d'un capitalisme en plena expansió. A l'hora d'escometre la seva empresa, la «falta de tradició d'una narrativa realista»¹ en llengua catalana l'impel·leix a cercar en la literatura castellana i francesa del seu temps una temàtica, un llenguatge i unes tècniques narratives que li serveixin de guia. Cal afegir-hi endemés el mestratge que sobre ell exerceixen els crítics Joan Sardà i Josep Yxart, responsables al capdavant de contenir dins els límits del realisme la predilecció del seu protegit per un «sentimentalisme moralista»² d'arrel romàntica. El paper d'artífex de la novel·la catalana moderna que s'ha atorgat amb justícia a l'escriptor vallenc depèn, doncs, per dur-lo a terme, de factors aliens tant a les lletres autòctones com a les seves preferències: d'una banda, l'adopció de models forans; de l'altra, l'elecció d'un motlle narratiu que no s'adiu del tot amb el seu talent.

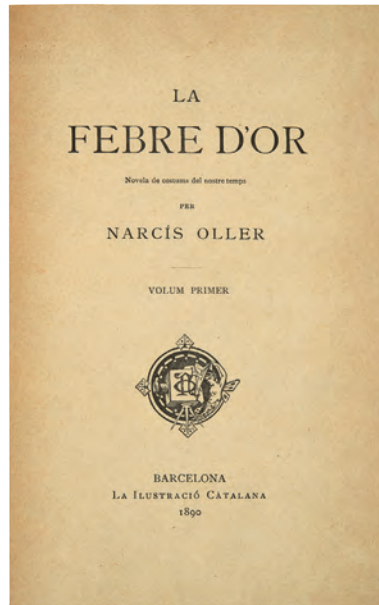
Les vacil·lacions que tenallen el nostre novel·lista resulten de l'intent de satisfer les expectatives dels que li demanen que abanderi el ressorgiment del gènere a Catalunya. Alan Yates parla del «joc de tensions entre el Narcís Oller realista i el Narcís Oller *alternatiu*».³ Aquest Oller alternatiu, segons que il·lustra Enric Cassany, no té «un pla com el de Balzac o el de Zola», no es disfressa de sociòleg o d'historiador, no invoca «cap filosofia» ni confia tampoc en «cap sistema».⁴ Ens les havem, per tant, amb un autor incapaç de combregar amb el determinisme naturalista, doctrina que, com se sap, té un ressò enorme a la Península durant els anys 1880. Émile Zola, després de llegir la traducció francesa de *La papallona*, copsa de seguida que els vincles emocionals que el col·lega català estableix amb els seus personatges l'allunyen indefectiblement dels supòsits de la seva escola: «avant tout, il est un conteur qui s'émeut de son récit, qui va

1. Sergi BESER, «Les limitacions narratives de Narcís Oller», *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pàg. 342.

2. BESER, «Les limitacions narratives...», pàg. 346.

3. Alan YATES, *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona, Curial, 1998, pàg. 60.

4. Enric CASSANY, «Narcís Oller i l'art de la novel·la», *Els Marges*, 58, 1997, pàg. 12.



Narcís Oller, *La febre d'or*, Barcelona, La Il·lustració Catalana, 1890

jusqu'au bout de son attendrissement, quitte à sortir du vrai».⁵ Oller també ho entenia així, enorgullint-se a l'interior de la consciència que el seu tarannà fos tan distint del de l'admirat autor de *L'Assomoir*.

La hipòtesi d'un Oller insegur de les seves possibilitats, receptiu a l'estètica que està en voga a instàncies dels seus amics i una mica *malgré lui*,⁶ es verifica paradigmàticament a la seva obra més ambiciosa, *La febre d'or* (1890-1892). L'ardu procés de producció i publicació de la novel·la fa palès el desassossec d'un creador que es proposa de dur a terme, en la mesura de les seves possibilitats, una mimesi total de la realitat. En efecte, traçar el panorama socioeconòmic i cultural de la Barcelona dels primers anys de la dècada del 1880 li exigeix un autèntic *tour de force* a fi de donar cabuda a múltiples referents: una nova relació de l'individu amb el diner, fruit de l'especulació borsària; l'esclat de riquesa que altera de sobte la geografia urbana de la ciutat i s'infiltra igualment en l'àmbit domèstic; la tensió creixent entre els avenços i la tradició; en darrer lloc, la transformació del mercat artístic de resultes de la implantació d'una economia

de mercat. L'objectivitat amb què s'exposa la irrupció d'una mentalitat burgesa es dilueix, això no obstant, per culpa de la caracterització d'uns personatges que sovint actuen com a portaveus d'una ideologia que reforça el missatge de l'autor. Que l'obra canònica del realisme-naturalisme en llengua catalana acabi sent un «apòleg»⁷ posa de manifest que Oller és renuent a deixar de banda el didacticisme consubstancial amb ell. Malgrat que els amics l'encaminen cap a una concepció moderna de la literatura, Oller en destrueix un dels trets essencials: la unitat indissoluble del continent i el contingut.

L'antítesi entre poètica i pràctica de la narració revela la simptomatologia pròpia d'un escriptor que pateix un cas agut d'*ansietat de la influència*. Caldria matisar que empro el vocable en un sentit una mica diferent del que proposa l'elaborada teorització sobre poesia del crític nord-americà Harold Bloom a *The Anxiety of Influence*.⁸ Aplicat a Oller, el terme en qüestió compendia la tasca d'un novel·lista escindit entre el desig i la norma, assetjat pels dubtes i les preses, conscient segurament de la seva incapacitat d'atènyer els objectius que s'ha marcat o li han marcat. El reconeixement de les seves limitacions el sumeix en l'angoixa, la qual s'exacerba en considerar quina hauria estat la seva fortuna en cas que hagués nascut a un país culturalment hegemònic com França. En qualsevol cas, i a pesar de les dificultats, tira endavant fins a donar a llum el tres volums que integren el seu *magnum opus*. No es tracta, com he esmentat, d'una obra completament reeixida a causa principalment de la pruija allixonadora de què l'autor fa gala, però és innegable que els encerts superen amb escreix les mancances. No hi ha dubte tampoc que la gran fita d'Oller, que consisteix a mostrar els efectes de la febrada borsària en el paisatge de l'urbs barcelonina i en la psique dels seus habitants, prové de l'assimilació de les formes realistes-naturalistes i no pas de les seves filies romàntiques. Paradoxalment, doncs, la reproducció fidedigna del real que li provoca l'ansietat de la influència és el que li permet d'assolir el sùmmum del seu art; mentre que, al contrari, l'ètica del sentiment que suposadament l'allibera de les restriccions de l'escola zolesca esdevé una rèmora que rebaixa la qualitat del conjunt.

L'estat d'ànim de l'autor a la segona meitat de la dècada del 1880 té a veure sobretot amb les dificultats que afronta durant l'escriptura de *La febre d'or*. D'acord amb el seu testimoni, concep la novel·la cap al 1883 i l'emprèn el

5. Émile ZOLA, «Lletra de Mr. Zola a Mr. Savine», *La papallona*, Barcelona, Biblioteca de «Catalunya Artística», 1902, pàg. 3-4.

6. YATES, *Narcís Oller. Tradició...*, pàg. 59.

7. Josep M. DOMINGO, «Pròleg», *La febre d'or*, Valls, Cossetània Edicions, 2012, pàg. 18.

8. L'ansietat de la influència es dona quan els grans poetes es veuen obligats a fer una mala lectura dels seus predecessors a fi de crear una obra original: «Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves», vegeu HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pàg. 5.



«Zola à l'Académie», caricatura de Charles Gilbert-Martin a *Gil Blas*, París, 15 de juliol de 1890

1886, encara que molt a poc a poc, ja que li sembla —així ho assegura a l'amic Galdós— «superior a mis fuerzas».⁹ Es veu obligat a més a «desfigurar los retratos» perquè ningú no s'hi pugui identificar i eludir així «el escándalo y tal vez los palos que caerían sobre mí».¹⁰ En una altra carta a Galdós datada el 18 d'abril de 1887, reitera la lentitud amb què avança: «tardaré aún mucho en publicar mi *Febre d'or*».¹¹ La seva proverbial indolència en va retardant l'acabament fins que, el 10 de desembre de 1890, Santiago Rusiñol li dona des de París una notícia inesperada: «El hoy de can Zola ha comensat á publicar el seu *diner*».¹² Rusiñol al·ludeix a l'aparició de les primeres entregues de *L'Argent* a la revista *Gil Blas*, motiu més que sobrer perquè l'amic vallenc s'espavili: «Això t'au dich perquè no t'ensopeixis á publicà la teva febre, y qu'enllesteixes la feina».¹³ Oller fa cas de l'admonició i al final d'aquell mes surt el primer volum que conté «les 224 planes primeres que duia escrites de l'obra».¹⁴

Aquestes 224 planes inclouen una part extensa, però no sencera, de les dues en què es divideix l'obra i que es titulen respectivament «La pujada» i «L'estimbada». El fet que el nostre autor consenti a imprimir una secció sense haver-la conclòs dona una idea del grau d'ansietat de la influència que el consumeix. Ell mateix comenta a les *Memòries* que va tenir ocasió d'entrevistar-se amb Zola a París el 1886 a casa seva, on li va comunicar la intenció de compondre un «roman de bourse».¹⁵ La resposta va ser entusiasta: «Bon! Un beau sujet!».¹⁶ Zola insinua que ell també vol fer-ho —«J'y songe aussi»—,¹⁷ bo i admetent que haurà d'investigar l'assumpte abans de posar-s'hi: «il me faut étudier encore, ce monde-là».¹⁸ Quan el francès compleix la seva paraula cinc anys més tard, Oller llança immediatament «al carrer aquell fragment»¹⁹ de «La pujada». La raó que addueix és convincent: si *L'Argent*, anunciat a bombo i platerets a la premsa per a la primavera de 1891, hagués sortit abans que *La febre d'or*, hom l'hauria acusat de «plagi

9. WILLIAM H. SHOEMAKER, «Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras (BRALB)*, 30 (1963-1964), pàg. 281.

10. SHOEMAKER, «Una amistad literaria...», pàg. 281.

11. SHOEMAKER, «Una amistad literaria...», pàg. 283.

12. NÚRIA CABRÉ, ENRIC GALLÉN, «Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller», *Faig*, 11 (1980), pàg. 43.

13. CABRÉ, GALLÉN, «Set cartes de...», pàg. 43.

14. OLLER, *Memòries literàries, Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1985, pàg. 811.

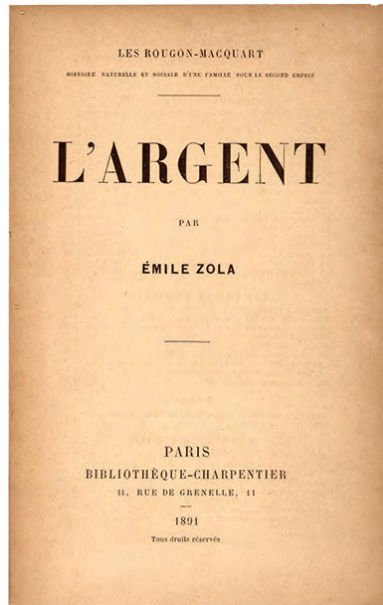
15. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 773.

16. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 773.

17. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 773.

18. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 773.

19. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 810.



Émile Zola, *L'Argent*, París, Charpentier, 1891

més o menys ben disfressat». ²⁰ El nostre autor no pot amagar el seu desencís vers el públic català, acusant-lo de lloar desmesuradament els mèrits dels artistes forans en comptes de donar suport al que es fa a casa: «miro sempre amb basarda el baix concepte que té tot allò propi en relació amb l'estranger, la desconfiança amb què accepta la nostra originalitat». ²¹ Així doncs, per evitar una frustració més gran no li queda altre «remei» que «guanyar per la mà l'autor de *L'Argent*». ²²

Oller remata la resta de la primera part de *La febre d'or* en un segon volum que es posa a la venda el març de 1891, coincidint amb la sortida en format de llibre de *L'Argent*. Dissortadament, la part de «L'estimbada» s'encalla. La correspondència amb Galdós confirma que no té temps de dedicar-s'hi amb calma a Barcelona i ha d'aprofitar el descans estiuenc per fer-ho: «Me iré a Puigcerdá dentro de ocho días con el propósito de terminar *La febre d'or*». ²³ Això ho escriu el 5 de juliol de 1891, quinze mesos abans de la publicació del tercer

volum el novembre de 1892. L'esgotament mental és tan gran que fins i tot li venen ganes de retirar-se: «concluida esta obra, no creo que emprenda otra más en mi vida». ²⁴ De fet, Oller només es veu amb cor d'arrodonir dues novel·les més abans d'abandonar definitivament el gènere quan a penes ha complert els seixanta anys: *La bogeria* (1899) i *Pilar Prim* (1906).

En ressenyar els dos primers volums de *La febre d'or* a *La Vanguardia*, el 4 de maig de 1891, Joan Sardà informa sobre una altra particularitat d'Oller respecte a la seva manera de procedir. Aquest, temorós que la lectura de *L'Argent* pogués «moldear con más o menos energía la concepción propia», es nega a fullejar les planes de *Gil Blas* on es narren les peripècies de Saccard: «Ni el apellido ha querido saber de los personajes». ²⁵ Sardà afegeix que el vallenc ha de vèncer «fuertes impulsos de curiosidad y de admiración» per defugir «el mundo seductor» ²⁶ de Zola. Aquesta temptació mostra un escriptor que oscil·la entre una ferma voluntat de garantir la singularitat de la seva novel·la i la por, o potser l'anhel, de copiar el mestre. Cal tenir en compte, en definitiva, la confluència de dos estímuls psicològics la pugna dels quals explicaria la fatigosa redacció de l'obra: primerament, l'aspiració a l'originalitat; segonament, l'ansia d'emulació, entesa com una mescla a parts iguals de zel i d'inquietud.

Un cop vistos els detalls biogràfics que afecten la composició de *La febre d'or*, m'agradaria d'endinsar-me en els elements pròpiament textuals que delaten l'ansietat de la influència que afecta l'autor. Em refereixo concretament a la manera en què aquest es debat entre una descripció descarnada de la societat i la gent del seu temps, típica del naturalisme, i una defensa del lliure albir modulada a partir de l'harmònica inserció del ser humà en el seu medi. L'esclat borsari dels anys 1880-1881 a Barcelona constitueix, com se sap, el rerefons d'un relat que versa sobre l'eclosió del capitalisme a Catalunya i les seves ramificacions. La magnífica escena a la Llotja que obre la novel·la, focalitzada en el vilaniuenc Josep Rodon, és un testimoni feient de la sacralització del diner que defineix el present: «l'època s'havia metal·litzat; la Borsa era la reina del món», ²⁷ més poderosa fins i tot «que els governs, que la política». ²⁸ Un dels beneficiaris d'aquest sistema és l'antic fuster Gil Foix, enriquit ràpidament gràcies al seu enginy per comprar i vendre accions en el mercat de valors. Orgullós de la seva elevació dins l'escala social, Foix fa l'apologia d'un ordre basat en un dinamisme «més

20. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 809.

21. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 809.

22. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 809.

23. SHOEMAKER, «Una amistad literaria...», pàg. 292-293.

24. SHOEMAKER, «Una amistad literaria...», pàg. 293.

25. JOAN SARDÀ, «*La febre d'or*, de Narcís Oller», *Art i veritat. Crítiques de novel·la vuitcentista*, Barcelona, Curial, 1997, pàg. 161.

26. SARDÀ, «*La febre d'or*...», pàg. 161.

27. NARCÍS OLLER, *La febre d'or*, Valls, Cossetània Edicions, 2012, pàg. 38.

28. OLLER, *La febre d'or*...», pàg. 46.

just i natural que l'estacionament d'abans».²⁹ El més espavilat, argüeix, sabrà «arrencar els millors bocins de les mans del *tonto* i del *gandul*».³⁰ Consegüentment, l'esforç i la intel·ligència —i no pas l'origen ni el cognom— determinen l'èxit o el fracàs de cadascú. Les paraules de Foix proclamen, en fi, que la meritocràcia ha esdevingut la divisa d'una nova era caracteritzada per la mutabilitat.

El reconeixement de la ubiqüitat dels canvis va acompanyat d'una sèrie de reflexions al voltant de la noció de progrés que Oller posa en boca de Bernat Foix. L'extrafolari germà del protagonista comenta el desgavell de la borsa amb una impassibilitat digna del millor naturalista, bo i lloant-lo com una condició necessària per a la consecució de «la justícia eterna».³¹ Mentre que el cofoisme de Gil s'aplica fonamentalment a la seva persona, els judicis de Bernat tenen un caire universal que expressa el seu optimisme sobre l'avenir. Hom ha de donar prioritat al benestar de la gent, raona, encara que per assolir-lo calgui sacrificar la felicitat d'un germà. En aquest sentit, el terrabastall de la borsa que arruïna Gil Foix no és només una correcció inevitable, sinó una mera contingència que té conseqüències molt favorables per a la marxa de la societat. La companyia presidida per Gil passa a les mans d'un capitalista més hàbil que culmina la construcció de la línia ferroviària que va de Vilaniu a Barcelona. No importa que la tasca que un va començar la dugui a terme un altre; l'essencial, com pronostica Bernat, és que hi haurà un tren que portarà persones i mercaderies de la província a la capital, i viceversa, de la qual cosa en traurà profit «el país»³² sencer. L'ambició ha estat, doncs, l'«instrument fatal» que l'atzar ha posat al servei del bé: sense el caràcter emprenedor de Gil, «el Vilaniu no es fa».³³

Aquest panegíric del progrés de la humanitat, idèntic per cert al que fa Saccard a *L'Argent*, no és compartit per tots els personatges de la novel·la d'Oller. Enfront de les opinions de Gil i Bernat Foix s'aixequen les veus discrepants dels qui abracen un tipus d'economia precapitalista que salvaguardi l'estatisme social. Qui representa millor aquest esperit és la senyora Mònica, sogra de Gil, la qual s'horroritza amb les despeses dels Foix i encomia l'estalvi que es feia al seu temps: «ens agradava guanyar... però per guardar-ho».³⁴ A més de la preservació dels béns, la senyora Mònica insisteix en l'arrelament al país nadiu, única garantia de cohesió davant de la invasió de la «gent de terres estranyes» que serveix

a casa del seu gendre: el criat «*negrito*» i la institutriu «*franxuta*».³⁵ Les seves creences es posen al servei d'un codi ètic que ha de garantir la recuperació dels Foix després de la fallida: el restabliment dels «vincles comunitaris»³⁶ sobre la base de la convivència, respirant, com diu Delfina, «aquest bau de família que l'interès havia allunyat de casa».³⁷

En darrera instància, la contradicció entre modernitat i tradició és només aparent, atès que Oller assigna a cadascuna una autonomia pròpia: la primera consigna les reformes que contribueixen a l'anivellament de les desigualtats; la segona reivindica els llaços ancestrals que uneixen l'individu amb el seu entorn. El temps de la narració corrobora igualment el dualisme ollerí al voltant de la idea de progrés. Així doncs, a una acció lineal estructurada en dos eixos correlatius, la pujada i l'estimada, succeeix un final circular en què el protagonista torna al «punt de partida».³⁸ El fuster reconvertit en especulador empunya novament la serra per fer un marc on el cunyat pintor posarà una de les teles que els dona menjar. El recobriment de l'ofici de menestral podria servir a més a més de teràpia a Gil: «potser això el curi».³⁹ A la Llotja, mentrestant, els borsistes segueixen devorant-se els uns als altres sense solució de continuïtat i només pensen en el futur esplendorós que els espera si encerten la jugada. La juxtaposició d'una temporalitat doble resol, de fet, el conflicte ideològic de l'obra: si el matrimoni i la filla Foix han de recular per recuperar la identitat perduda, la resta de barcelonins tira endavant sense contemplacions. Curiosament, o potser no tant, les darreres pàgines de *L'Argent* presenten un esquema força semblant pel que fa al destí dels protagonistes: Saccard no té aturador i ja planeja noves enganyifes, aquesta vegada a Bèlgica (temps lineal); així mateix, Caroline es reuneix amb el seu germà Hamelin a Roma per tal de dur una vida austera i honrada que els restitueixi la felicitat que tenien al començament del relat (temps circular).

El constant trasmudament de tot té una altra manifestació molt visible en l'àmbit de l'urbanisme. En època de vaques grasses, Gil i altres magnats de la borsa conceben un seguit de projectes que embelleixin la ciutat, la facin còmoda i higiènica i alhora la dotin de les amenitats que ja tenen les metròpolis més pròsperes d'arreu d'Europa. La puixant burgesia es deleix per convertir l'urbs en un símbol del seu poder a fi d'exhibir-s'hi ben elegant damunt dels carruatges que recorren els carrers, o en llocs reservats per a ús exclusiu dels qui s'ho poden

29. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 177.

30. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 178.

31. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 98.

32. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 101.

33. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 473.

34. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 73.

35. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 151.

36. DOMINGO, «Pròleg», *La febre...*, pàg. 22.

37. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 742.

38. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 477.

39. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 477.

pagar: les llotges del Liceu; la torre del potentat Giró; la tribuna del l'hipòdrom de Can Tunis, tot just acabat d'estrenar. Hi ha una autèntica fal·lera de renovar edificis i construir-ne de nous, ja que Barcelona es vol desempallegar de la capa de provincianisme que la francòfila Emília Llopis troba tan ridícula en comparació de París. Si bé hom detecta una certa burla de la prepotència de la classe benestant a l'hora de dissenyar l'espai a la seva imatge i semblança, el narrador ressalta la millora de les infraestructures que resulta d'aquesta planificació. L'experiència dels trasplantats Foix i Rodon, juntament amb la de les seves mullers, que tan bé s'adapten a la ciutat després d'haver residit anys a Vilaniu, subratlla la predilecció dels personatges —i d'Oller— per un centre urbà en expansió i cada vegada més reblert d'atractius.

No obstant això, i a diferència del que fa Zola amb París, el cosmorama ollerian es redueix fonamentalment als indrets de la Barcelona burgesa on pululen els protagonistes. Hi ha només una brevíssima incursió pel barri menestral del «passeig alt de la Ribera»,⁴⁰ aprofitant que per allà deambulen en cotxe Eladi Balenyà i *mademoiselle* Blanchette. La instantània evoca el pintoresquisme costumista dels romàntics: una multitud bigarrada i laboriosa que exterioritza la seva *joie de vivre* a la feina. El proletariat industrial que podria servir de contrapunt de la figura de l'especulador hi té també una presència molt minsa, indicatiu del desinterès que la qüestió té per al nostre autor. El fet sorprèn si hom pensa que un dels germans de Gil, Peret, és un empleat de la farga que vesteix «la brusa d'obrer»⁴¹ i no vol saber res d'aventures financeres. El tal Peret està completament absent de la trama i se'l menciona de passada, amb la qual cosa se'ns priva de conèixer els seus hàbits i la seva manera de pensar. Quant a l'oncle de Blanchette, *monsieur* Lambert, tenim ocasió de veure'l un moment a la «fàbrica d'estampats de Sant Martí» on exerceix de «capatàs» a la «secció de gravats».⁴² Ensenya amb orgull a la seva neboda «el bosc de xemeneies de vapor» que els envolta, d'una de les quals en surt «una troca contínua de fum espès i negre».⁴³ No es diu res tampoc de la consciència de classe que s'insinua que podria tenir; ans al contrari, és un pobre home sense autoritat que obeeix cegament la seva consort. En síntesi, la Barcelona de *La febre d'or* no ultrapassa les coordenades mentals de la burgesia que la transforma i la domestica per treure'n la màxima rendibilitat: comoditats, luxe i oci. El poble hi viu content, abocat al treball i aliè a la conflictivitat social que no sembla afectar gens ni mica la seva bonhomia congènita.

La mercantilització de l'art és un altre component de la societat capitalista que Oller capta amb precisió i al qual dedica molta atenció. La temàtica recorda la que presenta Zola a la novel·la *L'oeuvre*, apareguda el mateix any, 1886, en què el nostre autor comença a escriure *La febre d'or*. Hom reflexiona, en ambdós casos, sobre la problemàtica inserció de l'artista modern en els engranatges de producció i comercialització dels seus productes. D'entrada, Oller centra la seva crítica en el culte idolàtric que els afeccionats a l'òpera rendeixen a l'interpret estrella en detriment dels acompanyants, l'autor i l'obra. El reclam publicitari de la representació de *Faust*, de Charles Gounod, al Liceu destaca el nom del tenor Angelo Masini amb «lletres d'or que ocupaven la meitat dels llargaruts cartells»;⁴⁴ en canvi, el títol s'anuncia amb «lletres roges, molt més menudes», i el compositor i la resta de cantants «amb unes de negres, molt més petites».⁴⁵ Igualment, l'expectació mediàtica que desperta Masini no es correspon amb el predomini d'un públic instruït que sàpiga apreciar les seves dots. Alguns dels assistents, entre ells l'especulador Pons, critiquen grollerament l'actuació del divo italià com si el fet d'abonar-se a la llotja els atorgués el dret de pontificar sobre un assumpte del qual no n'entenen res. La irada reacció del narrador demostra la degradació a què ha arribat aquest espectacle per culpa de la concurrència: «Allò no era un teatre, sinó una plaça de braus».⁴⁶ I fins i tot quan un dels prohoms dels negocis com Josep Rodon s'emociona amb el cant, ho fa perquè durant l'entreacte s'ha assabentat que acaba de guanyar «catorze mil duros» i està exultant: Masini és aleshores per a ell «el tenor més gran del món».⁴⁷

L'auge de la pintura fa encara més visible la conversió de l'art en mercaderia. Arran de l'acumulació de capital provinent de la borsa, els barcelonins es llancen a una compra compulsiva de quadres. La proliferació de galeries confirma que les arts plàstiques han adquirit un estatus important com a manifestació del poder de la classe dominant: «No havien pas mai venut com ara, els pintors»,⁴⁸ assegura un dependent. La filla del matrimoni Foix, Delfina, està convençuda que als artistes els convé «tractar la gent rica»⁴⁹ si volen viure del seu ofici. Es tracta, altrament, d'una aspiració raonable dins la lògica del capitalisme que hom hagi de pagar «les creacions de la intel·ligència humana».⁵⁰ Un dels

40. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 257.

41. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 75.

42. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 262.

43. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 263.

44. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 121.

45. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 121.

46. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 127.

47. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 129.

48. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 220.

49. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 173.

50. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 174.

clients de la Sala Parés —ni més ni menys que Josep Llassada, el futur capítol del ferrocarril Vilaniu-Barcelona— recorre l'exposició amb un metre a la mà, tot mesurant els llenços per triar el que s'ajusti a les dimensions de la paret on ha de lluir. A pesar de les ínfulas de mecenes que gasta —«¡bé hem de dar menjar als artistes!»—,⁵¹ acaba comprant una tela d'autor desconegut perquè és més barata i, segons ell, tan útil com una de cara: «Tanta planta farà... com un Velázquez».⁵² La devaluació de l'estètica es repeteix en la persona de Rodon, a la casa del qual hom contempla «quadros dolents dins de marcs riquíssims».⁵³ L'excepció a la norma és Delfina, qui esmerça gust, cura i diners en l'adquisició de dos quadres que regala al seu pare.

Tot i no tenir el paper principal de l'acció, com Claude Lantier a *L'oeuvre*, Francesc Tió encarna l'artista compromès amb la seva professió, en cerca de noves formes d'expressió i situat a les antípodes de la mentalitat burgesa. L'ortodòxia a què s'aferra li impedeix, d'antuvi, de contreure matrimoni amb Delfina a fi de no traïr els seus principis en contra del materialisme en estat pur que practica Gil: «Ell no acceptaria mai la mà d'una noia rica com aquella, de la filla d'un home que no sabia apreciar altre talent que el de fer diners».⁵⁴ El seu cunyat tampoc no ho consentiria, atès que el menyspreu és recíproc: «La meua noia no s'ha de casar amb un pintamones».⁵⁵ Instal·lat a París amb la idea d'oblidar la neboda, el record inesborrable d'aquesta esperona Francesc a fer-se un nom entre els il·lustradors per tornar aviat al seu costat. L'amic Bernat l'exhorta precisament a continuar així: «Pinta, pinta, que per ella pintes».⁵⁶ La bancarrota de Gil facilita la unió dels amants i, poc després, la consagració de Francesc a Barcelona, on la més que probable concessió d'un premi del Saló li augura una carrera triomfant: «ja veuràs com s'enfila».⁵⁷ Bernat sap prou bé que Francesc no amassarà el capital de Gil perquè ni l'honoradesa ni el talent artístic no poden competir amb l'ascens meteòric dels jugadors de borsa. El que guanyi, tanmateix, ho conservarà, amb la qual cosa la seva posició serà més sòlida que la dels parvenus de les finances. Cal remarcar que en el desenllaç de l'obra, el marit de Delfina, i futur pare, no es dedica a *épater le bourgeois* com quan era solter i proferia a tort i a dret estirabots contra el vanitós Gil. La subjecció a les lleis del mercat defineix ara una trajec-

tòria que ja no es pot qualificar de revolucionària ni utòpica. Des del moment en què accepta les regles del joc, Francesc s'encamina cap a l'èxit i s'allunya de la fatalitat de Lantier. Podem deduir, doncs, que Oller celebra la simbiosi entre sensibilitat artística i integritat moral en tant que no es qüestioni l'estabilitat del sistema imperant. Inversament, el filisteisme de Pons, Llassada i Rodon exemplifica per a ell la pobresa d'esperit del *nouveau riche*.

La preeminència d'una concepció burgesa de l'art es contraposa al quadre de la bohèmia parisenca, rememoració del viatge de l'autor i Yxart a la capital francesa el 1886. No oblidem que al llarg d'aquell any conflueixen l'estada a París, l'inici de *La febre d'or* i la publicació de *L'oeuvre*. Oller s'inspira també en la imatgeria de l'època, la qual situa a la capital gala l'epicentre de la puresa i el talent artístics dels qui rebutgen qualsevol acomodament que posi en perill la primacia de l'estètica en la vida. En efecte, el relat de l'excursió de Gil Foix i la seva amant Mimí pel barri de Montmartre s'enfoca en un grup d'automarginats, els anomenats «*refractaires*»,⁵⁸ que Jules Vallès va retratar a la seva obra homònima de 1865: «ces gens qui ont fait de tout et ne sont rien, qui ont été à toutes les écoles: de droit, de médecine ou des chartes, et qui n'ont ni grade, ni brevet, ni diplôme».⁵⁹ Oller els presenta des d'una perspectiva múltiple que combina l'objectivitat naturalista, el rebuig burgès i la nostàlgia romàntica. Per al narrador, Montmartre funciona com «la capital de la capital», en la qual es donen cita cada nit «els plagues d'ambdós sexes»⁶⁰ que omplen les planes dels diaris amb els seus escàndols, se suïciden tirant-se al Sena, o bé acaben els seus dies en un hospital. L'opinió de Gil respon, en canvi, als prejudicis del menestral enriquit a qui fan fàstic els antres de la bohèmia, com la taverna-restaurant del *père* Josnard o el cabaret *Le Mirliton*: «Vaia un spectacle i vaia una gent! Un *garito* de perdularis sense *xispa*, que ni la dispensa tenen de la poca edat, com els estudiants!».⁶¹ No hi ajuda que la clientela d'aquests locals identifiqui Foix amb el llatinoamericà inculte, adinerat i fatxenda que s'ha convertit en un tipus risible del París d'aquell temps: el «*rastaquouère*»,⁶² derivació de l'americanisme *rastacuero*. Finalment, la Mimí, cansada de la vulgaritat de Foix, retroba a Montmartre un estil de vida que la continua atraient a pesar de la precarietat que hi observa. La nostra *demimondaine* es mou amb facilitat pels

51. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 218.

52. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 219.

53. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 253.

54. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 277.

55. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 392.

56. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 384.

57. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 474.

58. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 345.

59. Jules VALLÈS, *Les Réfractaires*, París, G. Charpentier, 1881, pàg. 5.

60. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 343.

61. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 347.

62. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 346.

carrers i establiments del barri, indagant el parador d'un antic enamorat, el «pobrissó pianista»⁶³ Lluís Godal. Quan se n'assabenta que aquest s'ha reclòs en una mansarda, convalescent d'una malaltia i «en la major misèria»,⁶⁴ decideix de quedar-s'hi i compartir amb ell els diners i les joies que ha rapinyat a Foix. L'aliança de la cortesana de bon cor i el desgraciat artista bohemí en contra del mediocre burgès peca òbviamment de tòpica. Amb tot, reflecteix un mitema cultural que hom identifica amb el sorgiment de la modernitat i que Oller, com tants altres catalans de la darrerïa del segle XIX, ubica a París.

Per concloure, diria que Oller va vertebrant una sèrie d'unitats temàtiques que donen gruix a la trama. De Zola imita la dissecció implacable de les grandeses i les misèries que afligeixen els seus conciutadans; tanmateix, i a diferència de l'autor gal, no es pot estar de centrar-se en el «drama familiar» més que no pas en el «drama social».⁶⁵ És per això que a Yxart no li acaba de fer el pes que la novel·la del seu cosí renunciï a ser «el verdader poema de l'especulació gran i terrible»,⁶⁶ vist que la febre monetària «no transcendeix plenament a la col·lectivitat».⁶⁷ La resposta d'Oller a les *Memòries* és tota una indicació del seu *modus operandi*: ell es limita a pintar el que veu a ran de terra, sense pretendre d'eleva-ho «a les altituds tràgiques o èpiques que aquí mai no arriba a assolir o que jo ho no vaig pas saber-li veure».⁶⁸ La declaració del nostre autor suggereix que, encara que es mostra parcialment fidel a la mimesi zolesca, se sent més còmode amb l'edificant història dels Foix que no pas amb disquisicions científiques a propòsit de l'impacte de la borsa sobre la societat i l'individu contemporanis. Al cap i a la fi, l'aclaparadora ansietat de la influència que gairebé li impedeix de concloure la seva obra acaba cedint a una força superior, a saber, la redempció dels personatges que més s'estima. Tal com va dir un dia l'escriptor rus Lev Tikhomirov: «doneu un home a Zola i aquest no parerà fins a trobar-hi la bèstia; doneu una bèstia a Oller i aquest no parerà fins a trobar-hi l'ànima».⁶⁹

63. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 343.

64. OLLER, *La febre d'or...*, pàg. 353.

65. Manuel de MONTOLIU, «Estudi crític», *Obres completes de Narcís Oller*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1985, pàg. 27.

66. Josep YXART, «La febre d'or per Narcís Oller», *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62, 1980, pàg. 194-195.

67. YXART, *La febre d'or...*, pàg. 195.

68. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 810.

69. OLLER, *Memòries literàries, Obres...*, pàg. 776.

La mirada modernista. Santiago Rusiñol, periodista a París i l'emergència del camp literari català

Antoni Martí Monterde

L'any 1890, el pintor Santiago Rusiñol va rebre un encàrrec periodístic del rotatiu barceloní *La Vanguardia*: trametre un seguit de cròniques des de París, ciutat on anava a instal·lar-se per un període indefinit, un conjunt de proses que aviat va ser recollit i editat com a llibre el 1894. Es tracta del força conegut *Desde el Molino*,¹ amb il·lustracions de Ramon Casas, que va viatjar amb ell, que la Tipografia L'Avenç edita com a obsequi de *La Vanguardia* als seus subscriptors. Pocs anys més tard, aquest llibre serà reeditat, aquest cop sense il·lustracions, per l'editorial Garnier Hermanos de París. I encara n'hi haurà una tercera edició parisenca, amb *Desde el Molino*, abreujat, però ampliat en el seu conjunt amb *Impresiones de arte*, a la mateixa editorial Garnier, el 1903.

Podria semblar un signe dels temps editorials. Però, en el cas del modernisme català, es tracta d'alguna cosa més. Certament, Santiago Rusiñol no és el primer català que havia viatjat a París —de fet, ell mateix havia fet mesos abans un viatge breu, però important, amb l'escultor Clarassó— i que n'havia tret un rendiment de caràcter artístic. Com assenyalava Josep Pla, la literatura, l'anècdota, entren des d'aleshores en la seva pintura, per sempre.

Anteriorment, els viatges de Narcís Oller i Josep Yxart ja havien assenyalat la capital francesa com la capital de les possibilitats artístiques per excel·lència. Val a dir que es tracta de viatges vinculats, sobretot, a l'Exposició Universal de 1878 i, en el cas d'Yxart,² amb el complement d'un segon viatge una dècada més tard, el 1889, també amb motiu d'una nova exposició universal. També s'ha de dir que es tracta d'autors de la segona Renaixença i no del Modernisme pròpiament dit; però, pel que fa a l'actitud regeneracionista, la sensibilitat moderna i la descoberta de la gran ciutat, aquests autors són una frontissa ben important en les nostres lletres.

1. Santiago RUSIÑOL, *Desde el Molino*, Barcelona, L'Avenç, 1894; *Desde el Molino*, París, Garnier Hermanos, 1901; *Desde el Molino. Impresiones de arte*, París, Garnier Hermanos, c. 1903. Citem sempre de la primera edició.

2. Cal remarcar la publicació d'una important crònica firmada a quatre mans per Oller i Yxart (O. Y.) a *La Renaixença*, impressions d'aquella exposició, completades amb els diaris d'aquell viatge del mateix Yxart. Vegeu Josep YXART, ROSA CABRÉ (ed.), *La descoberta de la gran ciutat: París 1878*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses, 1995.

Santiago Rusiñol, *Desde el Molino*, Barcelona, L'Avenç, 1894

Menció a banda, entre el viatge d'Oller i Yxart i el de Rusiñol, mereix l'estada a París de Jacinto Verdager, breu, deu dies després d'un periple europeu al llarg de 1883, que forneix un diari de viatge publicat el 1887: *Excursions i viatges*. Mossèn Cinto relata una ascensió al turó en què encara s'estava construint la basílica del Sacré-Cœur. Tot el seu relat té a veure amb la fe dels parisencs que hi troba, la devoció amb què es construeix el temple amb contribucions de cada parròquia i la mirada devota i ingènua d'uns nens que li demanen una estampa, la qual cosa l'emociona profundament. No cal dir que Verdager, que en el relat de les seves breus estades en altres indrets d'Europa ha donat mostres més que suficients de gran capacitat observadora i sagacitat narrativa, en aquest moment té un filtre religiós en la mirada que li impedeix mostrar el que aleshores ja era Montmartre: una de les més grans concentracions de vida marginal, prostitució i misèria del continent, incloent-hi la bohèmia artística i part de la bohèmia negra parisenca.

El veritable punt d'inflexió de Barcelona amb relació als viatgers catalans a París es produeix una mica més tard, només una mica, el 1890. I, evidentment, no s'hauria produït sense aquests capdavanters, però arriba amb el veritable animador del Modernisme: Santiago Rusiñol, acompanyat de Ramon Casas i Miquel Utrillo, i amb l'ajut inestimable de Rubén Darío. Es tracta de la primera de les grans estades que Rusiñol fa a la ciutat; ja el 1893, s'instal·larà

a l'Île Saint-Louis, al Quai Bourbon, en un palauet enmig del Sena, al centre mateix de la ciutat: «La isla de San Louis, con sus grandes Palacios señoriales, un poco desvencijados, sus viejos árboles y las aguas del Sena es el centro de uno de los panoramas urbanos más bellos de Europa»,³ en dirà Josep Pla, en comentar aquesta estada de Rusiñol a París. Rusiñol passa, doncs, en poc temps, de la vida bohèmia i de despertar-se per tot just anar a menjar alguna cosa al *bistrot* d'un cabaret, a una vida absolutament benestant, despertant-se passat el migdia amb el toc de les campanes de Notre-Dame, per anar al Louvre.⁴

Ara bé, en cap de les seves estades parisenesques pot dir-se que Rusiñol fes una veritable vida bohèmia, sinó, més aviat s'hi relaciona estilitzadament amb la figura del bohemí *à la Murger*. No és que s'hagi de qualificar l'actitud de Rusiñol o Casas d'impostura, però sí cal tenir present que en cap moment passen per la precarietat econòmica miserabilista que caracteritza alguns altres viatgers a París de la mateixa època. I, si bé es cert que és la fortuna familiar la que permet l'aventura, en tots dos casos aconseguiran emancipar-se materialment a través del seu art, de manera efectiva, en poc temps. Per això, a banda de la fetitxització artística de Montmartre com a escenari de la bohèmia artística, a Rusiñol també li crida l'atenció, en la primera crònica, l'ambient de treball incansable que hi ha al barri, ple de finestres que deixen endevinar els esforços.

Tal com llegim a les primeres pàgines del llibre de Rusiñol amb relació a Montmartre i el seu Moulin de la Galette:

Los artistas le llaman familiarmente el *Moulin de la Galette*,

Que significa dinero; y como dinero no hay en el barrio, el molino es la casa de préstamos imaginaria, la caja de socorro del artista.

Al que quiere convertir el arte en mercancía (según una leyenda) que no busque su protección: el molino le enreda en sus largas astas, le ata de pies y manos como una telaraña y, empezando a dar vueltas vertiginosas, le marea hasta lanzarle en el campo del olvido; pero a los devotos del arte, a los que acuden a su templo a pedir inspiración, que es la fortuna que presta, con estos (repite la leyenda), con estos es generoso y compasivo.⁵

Tractant-se de la primera d'aquestes cròniques que es va publicar al periòdic, és lògic que mostri una forta impressió d'arribada, de sensacions de novintgut que, tanmateix, ja sabia on arribava. Un cop instal·lat a la casa del Moulin

3. Josep PLA, *Santiago Rusiñol y su tiempo*, Barcelona, Editorial Barna, s. d. (c. 1943), pàg. 101.

4. Així ho narra a *Impresiones de arte*, París, Garnier, 1903, pàg.138.

5. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 11.

«parte de la colaboración de *La Vanguardia*, representada humildemente»,⁶ la descripció dels voltants del turó, amb les seves finestres obertes alhora cap al carrer i cap a l'interior dels tallers dels artistes, finestres darrere de les quals la glòria s'aconsegueix o s'escapa cada dia en la feina de «miles de obreros del arte», la sensació d'entusiasme i cansament alhora fa que les conclusions es formulin de manera clara:

El molino no sólo es el centinela del barrio, sino el centinela del mundo.

Por él pasa el meridiano. Por su cúspide atraviesa ese meridiano de París, que consultan a todas horas del día los geógrafos de la tierra, y a todas horas de la noche los astrónomos que estudian otros mundos.

Quizás debido a esto no pudimos pegar los ojos, o quizás tuvo la culpa... ¡váyase a saber!... la influencia del meridiano que pasa y pesa sobre nosotros.⁷

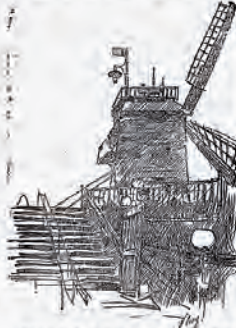
Però, si ens centrem en les figures literàries —sense oblidar les pictòriques— cal considerar un petit però important desplaçament en aquest meridià: el paper de mitjancer del món editorial francès entre les diverses literatures europees, que es mantenen al corrent del que fan les unes i les altres a través del filtre de la llengua francesa i del camp editorial francès. Aquest mateix camp editorial, que forneix a parts iguals de lectures franceses i no franceses les elits culturals de diversos països, acabarà desenvolupant un paper clau en les respectives modernitats en trobar-hi cabuda —per raons tant de mercat editorial com de cosmopolitisme— escriptors en diverses llengües. I aquest factor, al costat dels més evidents, fa que diverses ciutats no puguin no tenir París com a referent de la seva imatge i autoimatge i que, quan aquestes mirades es creuen, desplaçades, sense París, continuïn tenint la ciutat del Sena com a rerefons discursiu, la qual cosa no deixava de produir diversos efectes. En aquest cas es tracta sobretot d'un somni modern d'unes capitals —com Barcelona— que per camins ben diferents troben en París no només el mirall sinó també, el que resulta més decisiu, el context a través del qual concretar els respectius projectes modernitzadors, culturals, ciutadans, polítics i nacionals alhora.

6. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 4.

7. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 10-12. Són arguments que semblen donar la raó a Pascale Casanova a *La République modiale des Lettres* (París, Éditions du Seuil, 1999), qui ha aprofitat el pes del mateix meridià imaginat i sentit per Rusiñol —el qual no esmenta; sí Rubén Darío, però de segona mà—, reformulat sota el concepte de capital simbòlic de Pierre Bourdieu, no sense certès trampes, per situar a París el meridià de Greenwich de la seva proposta de República Mundial de les Lletres. Val a dir que Casanova deixa escapar, segurament a benefici d'inventari, un detall cabdal: que una part importantíssima d'aquell capital simbòlic era artístic, pictòric, per ser més exactes, i ja no estrictament literari.

4 LA VANGUARDIA

CARTAS ILUSTRADAS A «LA VANGUARDIA»
DESDE EL MOLINO



ARTISTAS CATALANES EN PARIS
Sr. D. M. Sánchez Ortiz.


Querido amigo: Si existiera y anduviera por la tierra y andando llegara hasta París el gran loco de Cervantes, lo primero que vería sería un molino, que en lo alto de Montmartre yergue sus astas sobre la nota gris, y de seguro que hacia él dirigiría sus pasos en busca de extrañas aventuras.

No podría darse cuenta del papel que representa aquella máquina con alas desgarradas, extendiendo su esqueleto entre las chimeneas, ni podría explicarse como en el mismo corazón de ciudad tan moderna, se levanta soberbio tan inútil armatoste.

A los artistas, á esos seres, que si son de su imaginación mueven sus pasos; á esos hombres que como dice Masaniel, se hallan colocados entre la razón y la locura, también les atrae de un modo poderoso ese molino solitario sobre una gran ciudad encumbrado; también les habla de extraña manera esta máquina fantástica y cuando se alejan de sus alas, se encuentran sin poder volar y sienten la nostalgia de un algo que no se explican.


Este algo extraordinario que se siente y no se explica al subir por las callejones estrechos de Montmartre, también lo sentimos nosotros, y si llegar á la cumbre del cerro, hicimos como aquellas hormi-

gas que suben á lo alto de las ermitas, esto es: nos detuvimos.



En la misma casa del molino encontramos un piso para alquilar que todo se alquila en este mundo! y sin intervención de notario ni otras formalidades, lo alquilamos, tomando posesión sin pérdida de tiempo é instalado en él parte de la colaboración de La Vanguardia, representada por éstos sus amigos.

La casa no es muy grande, pero cabemos en ella y aun caben los muebles que nos acompañan. Caben las camas y caben



de alquiler, que más que cantar se queja con su voz de acordeón, de sentirse maltratado en este mundo por manos que no comprenden sus ocho registros que no responden á nada ni á nadie, bautizados con el nombre de celeste uno de ellos, cuyo nombre es una inmensa blasfemia; exprese otro, de suya expresión siempre hemos dudado, y trémulo el último por el tambor que causa su voz á los pocos vecinos que andan en estas olímpicas alturas.

Son éstas pacíficas ¡la buena gente! y de buena natura.

A un lado, no las hay porque no hay casas ni viviendas. Sólo habita en un barracón una ternera enferma, con un médico y un ordenanza, á los cuales los vecinos de buscar todas las mañanas con un coche apropiado, para ir á vacunar á domicilio. Salen, cierran la puerta y no vuelven hasta la noche, siempre la ternera enferma y siempre el médico y el ordenanza vigilándola.

Peró si por un lado no hay brillón no deja de haberlo por el otro. En un gran local fundado en el año de gracia de mil doscientos noventa, se baila todos los domingos y días intermedios.

Desde las danzas guerreras del siglo trece hasta el minuet barroco, bajo este techo la humanidad ha bailado todo lo que hay que bailar, y seis cientos años de balletos, son años suficientes para estar cansados los parroquianos que se han ido sucediendo en innumerables generaciones.


Este cansancio no ha llegado todavía en embargo, lo que si por una parte perjudicó nuestro modesto armonium, porque los desmayos de aquella orquesta, lo aboga, por otro lado, la luz eléctrica que hay á la entrada del baile, nos ahorra de encender aquel quinqué de que hablabamos antes, pues los potentes rayos de luz inundan nuestros salones de una tan blanca claridad que sólo es comparable á diez lunas puestas de acorreo, para slojar las tinieblas con que la noche nos abrasa y perjudica.

Además de esta casa y este variado vecindario, tenemos á nuestra disposición un jardín que más que grande es pedregoso.

Y digo pedregoso y su me arrodre á

decirlo, porque tiene el poder de servir de cementerio á toda planta que se atreva á botar en su mortifera superficie.

Las acacias, esos árboles ya de si en formos, tienen aquí la palidez de la muerte pintada en las pocas hojas que sostienen por milagro y sus ramas se inclinan hacia el lado del sol que en vano aguardan días y más días; la yedra en desmayada y alarga los dedos no pudiéndose sostener ya por más tiempo en el muro; las enredaderas que intentan su brazo á las altas ventanas, se enciñan por el suelo y no tienen fuerza para elevar el tallo ni ravia para alimentarse; la humedad despierta las pocas flores que tienen vida y crecen blancas y anémicas como flores de papel deshechas; la parras se muere entre la duda de dar fruto ó de follaje y holladas en invierno por el frío las plantas todas y por la planta humana en verano, no pueden con su cuerpo y viven tíficas y mueren desmenuadas en el jardín regado con cerveza.



Porque este patio, ó parque ó lo que sea, ahora abandonado, es punto de retiro y solas apenas somos la primavera.

Todo está dispuesto para entonces: todo yace bajo fúndas para esperar el buen tiempo. Los caballos de madera están quietos y abrigados, formando su semi-círculo, aguardando aquellas vueltas á aquel maroc; el orgánillo central, duerme en el callejo y sólo da vez en cuando hacen cantar su repertorio á fin de que el hollín no entre en sus pulmones y la voz no se aleje de sus flautas; el tiro de piano está en su armamento; la bisbetia desmontada; el teatro de fantoches con la decoración de fondo, y los tititeros dormidos en un cajón para despertar más tarde y comprender de nuevo á garrotos contra el demonio y la muerte; el gran pujero desierta con solo un triste mochuolo, haciendo de guardia de in-

«Desde el Molino. Artistas catalanes en París», crònica de Santiago Rusiñol a *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1890, pàg. 4

La invenció del camp artístic català

Cal tenir present que, tot plegat, podia establir les bases d'una modernitat específicament barcelonina, però encara no era suficient per desenvolupar-la. En aquell moment —quan Rusiñol s'instal·la a París, el 1890— Barcelona era ja una ciutat gran, però no pot dir-se que fos plenament una gran ciutat; o, per dir-ho amb Joan Maragall, encara era una mena de gran població on no hi havia hagut mai un poble. Alguna cosa li faltava encara per ser plenament conscient del seu somni modern i per poder portar-lo a terme. Això és el que sembla detectar clarament Rusiñol en la primera de les cròniques que envia al periòdic quan, després d'un breu parèntesi, torna a instal·lar-se a Montmartre; una segona primera crònica, publicada el febrer de 1892, que contrasta doblement amb

la primera que havia publicat. Rusiñol, cal recordar-ho, arriba a París essencialment com a pintor, profundament pintor. L'escriptura encara no és una de les seves activitats més freqüents i *Desde el Molino* serà el seu primer llibre. De fet, s'instal·la al Moulin de la Galette en companyia de Casas i Utrillo, igualment pintors. El somni parisenc consisteix a confirmar-se com a artistes que són. Per això no dubta a considerar indefugible radicar-se a Montmartre —a diferència de Rubén Darío, que busca en el Quartier Latin encomanar-se a l'ombra de Verlaine—. En tant que pintor, Rusiñol sap que algunes de les revolucions pictòriques —Renoir, Toulouse-Lautrec... de les quals ells mateixos són una conseqüència i continuació, uns epígons, però uns epígons de gran categoria, com afirma Francesc Fontbona, que malgrat arribar amb quinze anys de retard al seu lloc en la història de la pintura, sí que signifiquen una profunda i radical innovació en l'art a Catalunya—⁸ es van produir en aquest mateix turó, encara que de mica en mica, la migració artística a Montparnasse, menys incòmode i més econòmic, ja és imparabile. Per tant, a banda de mirar d'enllaçar amb el mestratge dels impressionistes, en la seva integració en la bohèmia dels proletaris de l'art de Montmartre, Rusiñol també intenta recollir el capital simbòlic de l'indret i fer-lo créixer com a patrimoni ja propi. Com a conseqüència, alguns dels quadres que pinta en aquell moment són el mateix Moulin i els seus entorns. La qual cosa es projecta també a les primeres cròniques, en què es dona un pictorialisme extremat, nítid:

Además de esta casa y este variado vecindario, tenemos a nuestra disposición un jardín que, más que grande es poderoso.

Y digo poderoso, y no me arredro al decirlo, porque tiene el poder de servir de cementerio a toda planta que se atreva a brotar en su mortífero suelo.

Las acacias, esos árboles ya de sí enfermizos, tienen aquí la palidez de la muerte pintada en las pocas hojas que sostienen por milagro, y sus ramas se inclinan hacia el lado del sol, que en vano aguardan días y más días; la yedra care desmayada y alarga los dedos, no pudiéndose sostener ya por más tiempo en el muro; las enredaderas, que intentan subirse a las altas ventanas, se enredan por el suelo y no tienen fuerza para elevar el tallo ni savia para alimentarse; la humedad despinta las pocas flores que tienen vida, y crecen blancas y anémicas como flores de papel desteñidas; la parra se muere entre la duda de dar fruto o dar follaje; y holladas en invierno por el frío las plantas todas, y por la planta humana en verano, no pueden con su cuerpo y vienen tísicas y mueren desangradas en este jardín regado con cerveza.

8. Francesc FONTBONA, «París i els modernistes catalans», dins Santiago RUSIÑOL, Ramon CASAS, Miquel UTRILLO, *Viatge a París*, Barcelona, La Magrana, 2007, pàg. 14.

Porque a este patio o parque, o lo que sea, ahora abandonado, punto de recreo y solaz, apenas llega la primavera.⁹

No hi ha gaire diferència entre el que llegim i el que veiem a la mateixa pàgina, tant de *La Vanguardia* com de l'edició de *L'Avenç*, en il·lustració de Casas. Tampoc no és gaire diferent el que podem apreciar en els quadres que Rusiñol pinta en aquell indret.

De fet, la continuïtat entre els quadres pintats i l'itinerari narrat en arribar a Montmartre i presentir la feina dels pintors a cada finestra entreoberta és absoluta. En canvi, a la crònica del 1892 titulada «Impresiones de llegada», Rusiñol ja escriu plenament com a periodista, o com a *chroniqueur*, ja ha deixat enrere una part important de les estratègies enunciatives pictorialistes i es lliura plenament a una narració en què els sentits han estat dominats pel racionalisme. Tot i que comença comentant-hi que ha arribat el fred, —aquest fred que compara amb el sol de Sitges que acaba de deixar enrere—, aquesta sensació és aviat corregida:

si la impresión primera al salir del último tinglado en que para el tren reclama el abrigo para el cuerpo, pronto el alma siente el calor de la vida que exhala la capital por sus gigantescos poros; pronto la fiebre del gran París hace correr la sangre con más brío que en otras partes; y esto y otras causas más, y el fuego ignorado que mueve la máquina del pensamiento en este horno inmenso, sirven de calorífero, contrarrestan el frío de la atmósfera...¹⁰

Cal assenyalar que aquestes reflexions —impregnades de mirada baudelèriana— són força anteriors a les conceptualitzacions de Georg Simmel sobre les grans ciutats i la vida de l'esperit, publicades el 1903, en què exposa clarament que en les individualitats urbanites de les grans ciutats —a diferència de les ciutats petites, caracteritzades per la lentitud i la proximitat de les relacions—, es produeix un acreixement de la vida nerviosa, que té el seu origen en el ràpid i ininterromput intercanvi d'impressions despersonalitzades, internes i externes,¹¹ la qual cosa determina un caràcter intel·lectualista de la vida urbana. El frec de contínues impressions esdevé l'aire propici de la ciutat per a la mentalitat moderna, que hi troba el seu entorn —dur, implacable, però alhora còmode pel que atorga de llibertat i d'infinites possibilitats individuals. Acollidora i adversa alhora, la gran ciutat crea una fascinació només comparable a l'alt preu que es

9. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 9.

10. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 106.

11. Georg SIMMEL, «Die Grosstadt und das Gesitesleben» (1903), dins *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (1957), trad. cast. de Salvador Mas, Barcelona, Península, 1986, pàg. 247-249.

Santiago Rusiñol, *Laboratori de la Galette*, París, 1890-1891. Museu Nacional d'Art de Catalunya

cobra per satisfer-la. Per això, tot seguit Rusiñol al·ludeix a la següent impressió que rep: «apenas llegados a la metrópoli, los que venimos de países más quietos —les ciutats petites i lentes de Simmel—, es de ruido, de un ruido que nos deja semi-atontados»,¹² «todo aquel coro de ruidos acumulados que forman como la voz de la gran Ciudad; todo aquel rumor de humanidad en movimiento; sobrecogen los oídos del morigerado forastero, les dejan en estado de aturdimiento obligatorio».¹³ Un estat que és aprofundit visualment per la cridòria colorista dels cartells i dels anuncis, omnipresents en una ciutat que exhibeix i publicita les seves mercaderies, ahora que es mostra tota ella com a tal mercaderia i fagocita el flâneur mateix com a mercaderia, també: a través de «los ojos, y de paso al

12. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 106.13. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 107.Santiago Rusiñol, *Ramon Casas i Santiago Rusiñol retratant-se*, 1890. Museu Cau Ferrat

entendimiento, que se asusta de lo que llega a inventar el hombre para servir de reclamo. En los kioscos y sumideros, en los barracones y fachadas, en las paredes y doquiera haya un palmo de terreno anunciante, los anuncios se acumulan allí».¹⁴ I el cronista, que en aquest cas és molt conscient del paper fonamental del cartellisme en la vida artística moderna, subratlla que tota aquesta informació arribarà a l'enteniment, «quiera o no el viajero», com una «lluvia de letras del alfabeto, capaz de causar el mareo trémens a toda testa, aunque sea coronada», a través d'una «lectura involuntaria» que esdevé ubiqüa: als cafès, als teatres, al tramvia, pel carrer, «en el plató, en el aire, en el subsuelo», pertot arreu de la ciutat, esdevinguda un calidoscopi de signes, un text infinit que canvia a cada passa, sensació a la qual «ha de acostumbrarse a toda prisa todo el que sepa leer, so pena de perder la orientación y la memoria con ella.»¹⁵

14. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 108.15. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 108.

Enmig d'aquesta incandescència mòbil que s'intensifica a la nit, el cronista reconeix que el preu a pagar és la pèrdua de la calma i les relacions personals:

Todo el mundo anda como preocupado en estas calles sin fin, todos siguen su camino sin hablar, sin mirarse unos a otros, en línea recta, siempre, siempre como perseguidos por algún acreedor incansable. El andar aquí es un medio para llegar a un fin y no un pasatiempo agradable, y nosotros, los que venimos de ahí echamos de menos aquellos corros de campechanos.¹⁶

Rusiñol pot diferenciar-se com a caminant-*flâneur* precisament perquè el viatger marca una distància respecte als caminants del lloc visitat, que tenen el seu propi ritme. Si entre ells hi hagués un *flâneur*, el viatger no el distingiria perquè la seva mirada ja està marcada i enterbolida per la seva pròpia diferència. Ara bé; això no impedeix que, com a lectura de la modernitat urbana, aquestes pàgines de Rusiñol siguin veritablement innovadores, i sens dubte, l'aprenentatge de la mirada que li permet París el portarà a poder escriure, anys més tard, sobre Buenos Aires, que

L'esperit us diu que això és formós, que és gran, que és jove, que és ple de vida, però abans de poder-vos adormir, se us fa una evolució al cervell. Les ratlles curves que dueu impreses es van allargant, fent paral·leles; les pujades i baixades que porteu a la retina es van aplanant suaument; el color de les coses velles es va aclarint i tornant-se nou. Com hem dit al començar, els ulls comencen a avesar-se a coses que desconeixen.¹⁷

Cal remarcar que aquest escrit és de l'any 1910; i si bé és cert que ja s'havien publicat les reflexions de Simmel (sens dubte, no conegudes per Rusiñol), que tenien com a referent Berlín per contrast amb les petites i mitjanes ciutats alemanyes, el mestre de Walter Benjamin no s'atreveix a portar tan lluny com Rusiñol les reflexions sobre les conseqüències de la intel·lectualització de la vida urbana. És evident que Barcelona, el 1910, ja podia permetre una reflexió material semblant, atesa la realització ja bastant avançada del Pla Cerdà i la seva quadrícula; i no és menys evident que Barcelona, a les primeres dècades del segle xx, pugna amb Buenos Aires, entre d'altres ciutats, per ser la capital del segle xx. No és el moment d'entrar en detalls sobre aquelles pretensions i els seus irregulars resultats. D'arguments materials no n'hi haurien faltat, a Rusiñol, si hagués volgut vincular la seva reflexió sobre la mirada urbana a la capital de Catalunya. Però

16. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 109.

17. SANTIAGO RUSIÑOL, *Del Born al Plata*, Barcelona, Antoni López, s. d. (c. 1910), pàg. 56.

serien només arguments sobre la materialitat de la modernitat urbana; respecte a la immaterialitat d'aquesta modernitat, Rusiñol els troba a París, els arguments; a la mateixa crònica que estàvem comentant observa que:

Aquí ¡vive Dios! se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mimas, se le cuida, se le cultiva, y por él y con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo (y también hace bien), y el trabajo artístico sobre todo. La simpatía que inspira París, ya a la llegada, y esta es la verdadera, no nace de su movimiento, que aturde, ni de su grandiosidad, con ser tanta, sino de la atmósfera saturada de arte que aquí respira todo y que en todo trasciende, así en la arquitectura como en el vestir de la mujeres, en las grandes obras y monumentos como en los pequeños cachivaches, hijos del capricho del momento. [...] Y al escuchar la armonía de una civilización que lleva a tal refinamiento el gusto por las letras y las artes, espanta considerar el cúmulo de cerebros que han funcionado a toda máquina para llegar a tan espléndido resultado, la selección de ideas que en este centro ha tenido que operarse en el curso de los siglos, el extracto de pensamiento, y la concentración de fuerzas que han sido y son necesarias para mantener el fuego sacro de este inmenso bullidero.¹⁸

Cal insistir un cop més en l'evolució de la mateixa escriptura de Rusiñol. No només ha deixat enrere el pictorialisme, sinó que ara el centre de gravitació de les seves reflexions sobre París inclou plenament les lletres (que en la primera passejada per Montmartre ni es deixen endevinar darrere de les finestres). És, per dir-ho ras i curt, com si Rusiñol estigués albirant, des del turó de Montmartre i el Sacré-Coeur, la muntanya de Sainte-Geneviève, i com si els cenacles artístics de les tavernes donessin pas a les tertúlies intel·lectuals i literàries, una transició que es completa en el paràgraf següent:

No hay más que ver en las librerías innumerables la inundación de obras que llueven como un diluvio de letras, pasan de mano en mano, recorren la ciudad de parte a parte hasta morir en la baranda del muelle del Instituto o vivir en algún rincón de biblioteca; los centenares de imprentas que hace mover la industria del pensamiento, los miles de cuadros que de los talleres se lanzan a las exposiciones continuas, a los estantes de las tiendas y al mundo entero, las múltiples manifestaciones del arte aplicado a todo. No hay más que entrar un momento en cualquier tertulia, para oír las eternas discusiones del libro lanzado a la venta, del artista de moda, de la comedia recientemente estrenada, del cuadro de sensación, de todo lo que sea fruto de la humana inteligencia,

18. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 111.

y oír el choque de la batalla defendiendo cada cual su escuela, detallista, independiente, simbolista, impresionista, decadente o lo que sea, con el amor del que se siente arraigado a una idea y la defiende con valiente entusiasmo.¹⁹

Aquest darrer punt, l'entusiasme, no pot dubtar-se que era un dels trets compartits pels modernistes catalans; però cal recordar que l'entusiasme ni es crea ni es destrueix, sinó que es transmet i es transforma. I la transmissió d'aquest entusiasme de manera productiva requereix tot el que el sustenta: la trama... l'espai de relacions i tensions que constitueixen el que Pierre Bourdieu anomena un camp (literari, intel·lectual, artístic...). Un espai de tensions que es concreta de manera ubíqua, creant una estructura ciutadana, sòlida i invisible alhora, però nítida i decisiva, en la definició d'una capital cultural. Aquest espai de tensions, de relacions, és el que el 1890 i 1892 encara no existia a Barcelona. Quan Pere Romeu —que també havia passat per París i havia treballat al Chat Noir de Montmartre— inaugura, cinc anys més tard— el 12 de juny de 1897— la taverna Els Quatre Gats, en un edifici de Puig i Cadafalch al carrer Montsió, i s'hi instal·len els artistes modernistes amb els seus cenacles, quadres, cartells i representacions teatrals, ja està recollint el llegat d'aquesta observació de Rusiñol i posant-lo en moviment, donant-l'hi un espai. El cabaret Le Chat Noir havia tancat les seves portes uns mesos abans.

No és difícil pensar —així ho ha fet, per exemple, Josep Bargalló—²⁰ en una mena de relleu entre els dos establiments que insinua un altre possible relleu entre les dues ciutats. És exagerat, però no inversemblant, que aquesta fos la pensada inicial en algun magí barceloní. Es tractaria, doncs, d'un *transfert* material, si se'ns permet forçar una mica els categories teòriques de Michel Espagne. D'altra banda, Rusiñol, Casas i la resta dels bohemis modernistes hi troben un cau —que alternen amb el Ferrat, de Sitges— en què densificar la seva proposta artística i mostrar-la obertament als seus conciutadans burgesos. És un moment, d'altra banda, dolç, per a Rusiñol: les vel·leïtats artístiques ja no són sufragades per les famílies dels artistes; Rusiñol i Casas, després d'una primera aventura sufragada, això sí, per la fortuna familiar, podran viure dels seus quadres, complementats, en el cas de Rusiñol, pel teatre. Ja no són el típic producte bohemí de la burgesia, sinó un producte més sorgit de la burgesia que la burgesia mateixa adquireix.

Ara bé, cal recordar que en la darrera de les cròniques enviades des de París, Rusiñol torna al pictorialisme, i el que se'ns hi narra es correspon amb un

19. RUSIÑOL, *Desde el Molino...*, pàg. 111-112.

20. RUSIÑOL, *Del Born al...*, pàg. 167.



Santiago Rusiñol, *Café des Incohérents*, 1889-1890. Museu de Montserrat

dels seus quadres més imponents d'aquesta estada a París: el retrat de Canudas moribund. Canudas que és descrit com una

¡Pobre víctima del arte! Amante fervoroso de tus galas, admirador de la belleza, ¡cuán injusto fuiste con él! Porque Canudas fue otro de esos miles de obreros del pensamiento que viven en la sombra, que trabajan con ahínco en la oscuridad más profunda, esperando que asome el alba de la gloria, un pequeño rayo de sol que alumbre su nombre, perdido en la multitud anónima; un enamorado del arte y de él jamás correspondido; un hijo olvidado de la fortuna, otro soldado más del espíritu, en contra de las míseras exigencias de la vida; otro luchador por ese algo que quizás no exista y no haya existido nunca, muerto en mitad de la jornada, con todas las fatigas de la lucha y sin el pobre laurel de la victoria.²¹

21. RUSIÑOL, *Del Born al...*, pàg. 155.

És a dir, que un dels preus més alt a pagar per la modernitat el paga aquest pintor quasi anònim, que arriba a entrellucar París, però que no hi sobreviu. Modernitat mortal que els seus amics miraran de convertir en alguna forma de permanència; un quadre, unes pàgines, o un deute que es paga al cementiri.

El triangle de les Bermudes. *Transferts* triangulars i capitals culturals: París-(Escandinàvia)-Barcelona

Carolina Moreno Tena

[...] en smula av den elektricitet, som drar oss, reumatiska skandinaver,
till revolutionernas stad, den stad, där det finns tillräckligt med
galvaniska staplar för alla sjuka i tankens värld.
August Strindberg

[...] la febre del gran París fa córrer la sang amb més vigor que en altres llocs;
i això i d'altres causes,
i el foc ignorat que mou la màquina del pensament en aquest forn immens,
serveixen de calorífer i contraresten el fred de l'atmosfera.
Santiago Rusiñol

No és habitual començar un article revelant-ne els secrets inconfessables dels meandres i les dreceres del procés d'elaboració; normalment es presenta el resultat final d'una llarga destil·lació de lectures, reflexions, tómb i, finalment, endreça d'idees. En aquesta ocasió, però, faré referència a dues singularitats que han marcat la redacció d'aquest article perquè poden contribuir a comprendre'n el plantejament.

La primera singularitat és que quan hi vaig posar el punt final, vaig tenir la temptació imperiosa de canviar aquest títol tan clar i diàfan «*Transferts* triangulars i capitals culturals: París-(Escandinàvia)-Barcelona» per un altre potser no tan clar però tanmateix més fidel a les conclusions i titular-lo «París-Escandinàvia-Barcelona: el Triangle de les Bermudes» (finalment ha quedat una hibridació de tots dos). París, la ciutat de la llum i de les arts, cosmopolita, espai de llibertat creadora, cruïlla de propostes estètiques i far de la modernitat, tenia una altra cara que s'obria com un forat negre; París era també un centre amb capacitat centrifugadora que transformava tot allò i tot aquell qui s'hi deixava atrapar. És a dir, el *transfert* Barcelona-París-el Nord (i dins del Nord: Estocolm-Copenhaguen-Christiania) no era tan clar ni tan unívoc; la capital francesa no era un espai pont, d'enllaç, entre diferents propostes estètiques on es produïen de manera neutra una sèrie de *transferts*.

L'altra singularitat és que, insòlitàment, el primer que vaig escriure a la pàgina en blanc van ser els epígrafs, quan el més habitual és triar-los, amb voluntat de síntesi, al final de tot el procés. En aquest cas, ens serviran de punt de

partida per explorar el recorregut que va fer la modernitat del Nord fins a Barcelona passant per París i per establir l'analogia entre el fenomen de la modernitat a Barcelona i a Escandinàvia, per veure quin recorregut va fer la «llum» que venia del Nord fins a arribar a Barcelona, quin paper hi va tenir París i quina llum va arribar exactament a la ciutat comtal.

Comencem pels epígrafs. Tots dos fan referència a la capital francesa. Santiago Rusiñol deia a «Impressions d'arribada»:

[...] la febre del gran París fa córrer la sang amb més vigor que en altres llocs; i això i d'altres causes, i el foc ignorat que mou la màquina del pensament en aquest forn immens, serveixen de calorífer i contraresten el fred de l'atmosfera.¹

I Strindberg, en un retrat del dramaturg noruec Bjørnsterne Bjørnson, deia que es va exiliar a París, on segurament va anar a buscar la pau, però també

[...] una mica de l'electricitat que ens arrossega, a nosaltres, escandinaus reumàtics, cap a la ciutat de les revolucions, la ciutat on hi ha prou piles galvàniques per a tots els malalts del món del pensament.²

Són dos exemples de la fascinació i l'atracció de la capital francesa que, com a gran ciutat, funciona com un endoll a un generador d'electricitat que et dona aquella «febreta que dona força per treballar», que deia Enric Clarassó.³ És l'efecte de la gran ciutat que altera el sistema nerviós d'escandinaus i catalans, provinents tots dos de ciutats de província, de ritmes lents i sense la vida cultural que bull al carrer, a les llibreries, als cafès, als teatres, als *ateliers*; un espai en ebullició cultural permanent amb –tornem a Rusiñol–

innombrables llibreries inundades d'obres que plouen com un diluvi de lletres, centenars d'imprentes que fa moure la força del pensament; milers de quadres que dels tallers es llencen a les contínues exposicions, als prestatges de les botigues i a tot el món; les múltiples manifestacions de l'art aplicat a tot; la ciutat del culte a la bellesa, a l'art lliure, l'espai de llibertat creadora on cadascú se sent arrelat a una idea d'art i la defensa amb valent entusiasme.⁴

1. Ramon CASAS, Miquel UTRILLO, Santiago RUSIÑOL, Francesc FONTBONA (pr.), *Viatge a París*, Barcelona, La Magrana, 1980, pàg. 93.

2. August STRINDBERG, «Bjørnsterne Bjørnson», *Likt och olikt, Samlade Skrifter*, vol. 17, Estocolm, Albert Bonniers Förlag, 1912, pàg. 243. [N. de la t.: quan no s'indica el nom del traductor, la traducció és de l'autora de l'article.]

3. Enric CLARASSÓ, *Notes viscudes*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931, pàg. 12-13.

4. CASAS, UTRILLO, RUSIÑOL, FONTBONA (pr.), *Viatge a París...*

És a dir, París és per a uns i altres, els de la perifèria nord i els de la perifèria sud, l'espai de llibertat creadora impossible en els respectius contextos domèstics, massa conservadors en els àmbits social, polític i cultural, dominats per una burgesia que s'havia convertit en classe dirigent i havia imposat els seus valors i l'ordenació d'un món que ella mateixa havia creat a la seva mida; una societat que ja patia les esquerdes i els desajustos del sistema capitalista i que culturalment estava sotmesa al Romanticisme folklorista: a Escandinàvia estaven instal·lats en la influència aclaparadora de l'idealisme i el Romanticisme alemany, els catalans en la Renaixença i massa dependents de la cultura castellana.

A Dinamarca, Georg Brandes va capitanejar el projecte reformista que va arrencar de l'anquilosament una nació enfonsada anímicament i sumida en una mena de letargia cultural que l'havia endarrerit mig segle respecte a la resta del continent europeu. En aquest sentit, se'l considera l'autor intel·lectual de l'anomenat Esclat de la Modernitat al Nord (*Det Moderne Gjennembrudt*). Les seves conferències a la Universitat de Copenhagen el curs 1870-1871 sobre els grans corrents de les literatures europees del segle XIX marquen la data d'inici del fenomen. A les conferències, publicades en sis volums posteriorment, critica sense reserves les mancances de la literatura danesa i estableix les bases per a una revolució aparentment literària, però d'abast polític i ideològic. L'objectiu no era la denúncia en si, sinó produir un efecte revulsiu en la mentalitat danesa, conscienciar-la de la necessitat d'un canvi que havia d'impulsar la societat danesa; la literatura havia de ser l'eina i el mirall que reflectís aquesta presa de consciència que esperonés els canvis polítics, socials i morals. Calia que la literatura «sotmetés els problemes a debat» en el benentès que si no ho feia «hauria perdut la seva raó de ser.»⁵ Brandes exigia, per tant, una literatura realista i defensava una concepció de la literatura com l'expressió d'un època, del caràcter d'un poble, de la psicologia d'una nació en concret o de l'europea en general, i constatava, entristit, que si mai algú tenia curiositat per conèixer la història i la cosmovisió dels danesos no ho podria fer perquè hi havia massa llacunes en la història literària danesa, a diferència de les grans literatures europees, les centrals, l'anglesa, l'alemanya i la francesa, que eren literatures «completes». Brandes es queixava del mateix que Jaume Brossa es planyia l'any 1892 a «Viure del passat» quan deia: «Si un crític-sociòleg prenent peu de la nostra literatura desde mitj segle ençà vulgués coneix l'anima catalana, quedaria ben xasquejat». El danès exigia als seus conciutadans el que Brossa afirmava en to vindicatiu en el mateix article: «Entremig de les crisis que actualment sofreixen les nacions, sura a cada país un interès

5. Georges BRANDES, *Hovedstrømninger i det Nittende Aarhundredes Litteratur*, Inledning, 1871, dins *Samlede Skrifter*, vol. 4, Copenaquen, Gyldendalske Boghandels Förlag, 1900, pàg. 5.

moral col·lectiu que impulsa el progrés, fent-lo inevitable.»⁶ Brandes seria una de les individualitats superiors que, segons Brossa, assenyalen el camí i estableixen comunicació directa amb els centres intel·lectuals d'altres llocs. En el seu cas, és evident que Brandes va descobrir, meravellat, l'alternativa a l'idealisme i els debats teològics que impregnaven la vida intel·lectual danesa en la literatura i el pensament francesos i, per tant, el seu primer viatge a l'estranger va ser necessàriament a París. Era l'any 1866 i tenia 24 anys. El positivisme d'Hippolyte Taine (el seu mestre i alliberador, sobre qui va escriure la tesi doctoral),⁷ el naturalisme d'Émile Zola i el retrat com a crítica literària de Jacques Sainte-Beuve⁸ es van convertir en els seus «fars intel·lectuals». Tanmateix, Brandes ja estava familiaritzat amb la literatura francesa i seguia regularment la *Revue des Deux Mondes* amb l'objectiu d'anar construint un contrapès a l'hegemonia del pensament alemany en la vida cultural danesa. Tanmateix, París no simbolitza únicament un model alternatiu que havia de funcionar com a revulsiu i substituir l'antic i caduc, sinó que també era la ciutat de la Revolució Francesa, la ciutat de l'esperit il·lustrat que no havia arribat a Dinamarca. I, per això, quan va posar els peus a París,

la va absorbir amb tots els sentits, i quan contemplava la ciutat des de l'Arc de Triomf sentia com totes aquelles impressions tan vives i intenses bategaven dins les seves venes. No era només la ciutat de París, l'aparença exterior, els seus monuments, als quals em bolcava entusiasmat; era la cultura francesa, el millor de l'essència francesa, la fragància d'aquest esclat de bellesa el que vaig absorbir.⁹

Ras i curt: «a París es va encendre la flama!»¹⁰

És la llibertat de pensament, d'expressió, d'opinió el que fascina Brandes quan constata que a la capital francesa es podia debatre sobre tot de manera lliure i oberta, a diferència de Dinamarca. La força emancipadora de la llibertat és la base de la transformació anhelada, i així ho afirma quan n'estableix les premisses: «en

6. Jaume BROSSA, «Viure del passat», *L'Avenç*, segona època, any IV, 9 (1892), pàg. 257-264.

7. Brandes explica a les seves memòries que, en descobrir Taine, s'havia retrobat amb el seu jo més íntim, amb un jo que la formació rebuda a la universitat danesa-alemanya havia encobert, s'hi havia identificat completament, i el considerava el seu «Mester og Befrier», el seu mestre i alliberador, el qual havia funcionat com a contrapès contra les abstraccions i la pedanteria alemanyes. Vegeu Georg BRANDES, *Levned*, III vols., Copenhaguen, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1905-1908, pàg. 210. Referència de la tesi doctoral: *Den franske æstetik i vore dage*, Copenhaguen, 1870.

8. En el capítol que Brandes dedica a Sainte-Beuve en el volum *Den Romantiske skole i Frankrig* dins de la sèrie *Hovedstrømninger i det Nittende Aarhundredes Litteratur*, el defineix com qui «hauria renovat la crítica literària en el mateix nivell que Balzac havia renovat la novel·la», vegeu Georg BRANDES, *Den Romantiske skole i Frankrig*, Albert Bonniers Förlag, 1882, pàg. 269.

9. BRANDES, *Levned*..., pàg. 202-203.

10. BRANDES, *Levned*..., pàg. 202-203.

la ciència, llibertat en la investigació, i en la Poesia llibertat en el desenvolupament de la Humanitat»,¹¹ una consigna que no s'allunya gaire del que reivindicava Jaume Brossa: «Un dels principals lemes de la nova generació científica i literària és no admetre cap límit en la concepció de l'obra artística i no acatar cap autoritat d'un modo incondicional quan es tracti de la investigació imparcial i desinteressada.»¹²

Les consignes de la modernitat del Nord, *veritat i llibertat*, eren viscudes com a possibles a París.

Brandes va ser l'intermediari clau entre Escandinàvia i el continent: va introduir els nous corrents literaris i de pensament al Nord i al mateix temps va fer d'ambaixador dels escriptors del Nord a Europa, és a dir, va donar a conèixer la seves obres a través de la publicació infatigable de ressenyes, d'assajos de crítica literària, de retrats literaris i de conferències arreu, tot gràcies a la seva posició de crític literari de referència sobretot a Alemanya, on va viure en un exili autoimposat, provocat per la mateixa asfíxia que expulsaria també bona part dels seus compatriotes escriptors. I com a tal, va contribuir de manera determinant a fer conèixer els noms de Henrik Ibsen, August Strindberg, Herman Bang, J. P. Jacobsen, Knut Hamsun, Jonas Lie i Alexander Kielland, entre d'altres, com a escriptors realistes, com els escriptors de la modernitat, els que havien de revolucionar la literatura escandinava i, de retruc, l'europea. I així va contribuir fefaentment a crear la imatge dels escriptors escandinaus com un grup homogeni, amb una causa comuna, que aterrava des de la perifèria d'Europa per trencar els seus marcs estètics. Però, tot i el paper determinant de Brandes, el que va ser realment determinant en el procés de creació d'aquesta imatge va ser la ciutat de París.

El desembarcament d'escriptors i artistes escandinaus a París es produeix sobretot a la dècada dels vuitanta i s'allarga fins al tombant del segle. Es tracta d'un exili intel·lectual i artístic que intenta articular a París un moviment d'oposició a les institucions culturals que ocupaven la posició dominant en la cultura i l'art escandinaus. Els impressionistes del Nord fins i tot van fundar una associació artística en oposició a l'Acadèmia de les Arts i la seva primera exposició a Estocolm duia el títol «Des de les ribes del Sena». A París van trobar llibertat i autonomia per crear el que els constrengiments polítics, socials i morals del Nord no permetien en aquella època. A París, la ciutat de la consciència moderna, es produïa l'evolució i el desbordament transgressor i constant de les formes, dels gèneres, de l'art en si, en un moment en el qual la literatura assumeix la responsabilitat de fer visible el que havia romàs invisible i exercir el rol de crític

11. BRANDES, *Hovedstrømninger i det...*, pàg. 13.

12. BROSSA, «Viure del passat»..., pàg. 261.

social; de fer actuar, per tant, la literatura com a constructora de la societat o, dit en termes de Harry Levin, fent que la literatura fos societat.¹³

És així com París es converteix en un laboratori polític i intel·lectual, estètic, impossible en el context cultural domèstic. Sylvain Briens ha cartografiat la presència dels escandinaus a París en un llibre titulat precisament *París, laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, en el qual fa un seguiment exhaustiu dels itineraris, residències, activitats, trobades, estrenes teatrals, col·laboracions dels escandinaus a París, un retrat dels espais físics i imaginaris que es creuen i fusionen en les obres escrites sobre París, i arriba a la conclusió que la coincidència de nombrosos artistes i escriptors i, sobretot, la xarxa de relacions i col·laboració entre ells va ser determinant en la formació i consolidació d'un grup que projectava una imatge d'homogeneïtat que va cristal·litzar en la citada frase *La llum que venia del Nord*. Un grup d'escriptors que proposaven una nova literatura, sobretot una nova manera de fer teatre i un nou realisme, nous temes, una nova mirada al present que els caracteritzava tots: la força de l'individu, el to nostàlgic, la nuesa o fredor espectral dels drames, l'empremta de la fragilitat i el malestar de l'individu de fi de segle.

Aquesta és la imatge que es projecta a Europa i que arriba a Barcelona, tal com descriu Rusiñol en sortir de veure *El pare* de Strindberg, a París, el 17 de gener de 1895:

Salíamos del «Teatro nuevo» de ver la obra *Père* de Strindberg, que tanto ha dado que hablar á la prensa, estos últimos días, y á todos los que se preocupan de las cuestiones de arte. Otra obra del Norte, saturada de esa poesía de hielo, que baja hacia el Sur, como témpanos hermosos, bellos á la mirada y glaciales al tacto; otra obra de la familia de Ibsen, revelador de éxtasis infinitos y de sueños dolorosos: otra obra dolorida, hija de un alma que sufre de las perversidades del mundo y clama en tonos de mate melancolía contra las perfidias y dolores de la tierra.

[...]

Todos parecen fantasmas de un mundo que se acaba por frialdad, seres sin vida repletos de existencia cerebral, hermosos por lo indecisos, figuras nadando entre una niebla diáfana, inconscientes, arrastrados por la corriente del siglo.¹⁴

El més rellevant, però, és que aquesta xarxa, aquest laboratori de la literatura moderna s'articula a París per la impossibilitat de fer-ho a Escandinàvia. Els escriptors anaven a París a trobar i conèixer els escriptors escandinaus de l'Esclat

Modern convençuts que quedant-se al Nord era molt difícil coincidir-hi i, més encara, treballar i col·laborar amb ells. Si un escriptor jove com Strindberg volia conèixer els escriptors compatriotes que estaven al capdavant de la modernitat literària calia anar a París, perquè allà hi eren tots, i treballant. Efectivament, a l'entendre de Briens, manllevant la terminologia de Pierre Bourdieu, a París es teixeix una xarxa d'escriptors i artistes escandinaus que aprofiten que aquesta ciutat els ofereix l'oportunitat de crear espais de legitimitació que els són negats en els contextos domèstics, i es reagrupen per construir una oposició a les institucions tradicionals. L'estratègia del grup passava per crear la imatge d'una comunitat que comparteix els mateixos valors estètics, els mateixos cànons literaris i la mateixa forma de vida. Amb l'afegit del caràcter de comunitat minoritària, és a dir, creant una identitat social marginada que convida a l'heretgia cultural, a la subversió, per tal d'oposar-se als valors dominants i intentar construir un contrapoder cultural.¹⁵ Cal remarcar, però, que aquesta imatge de grup homogeni de contrapoder és inexistent a Escandinàvia, tal com argumenta David Gedin en la seva tesi doctoral sobre el camp literari suec a la fi de segle XIX, *Fältets herrar* (Els senyors del camp). La conclusió del seu treball és que no es pot parlar de l'existència d'un camp literari establert perquè la producció literària i la posició de l'escriptor eren fràgils i eclèctiques.¹⁶ Per tant, l'anomenada modernitat literària escandinava es produeix a l'exili, fora de les fronteres sueques, noruegues o daneses, i supera així el marc nacional, el trenca i fins i tot el desborda. El desviament de la mirada, el desplaçament físic i intel·lectual necessari perquè la modernitat esclati i aspiri a ocupar una posició de poder en el camp literari es converteix en un dels trets característics de la modernitat al Nord. L'experiència de desplaçament i de desarrelament pròpia de la consciència moderna esdevé definitiva i definidora de la modernitat en les teories que intenten abordar aquest fenomen des de la coordenada de l'espai en lloc de la temporal, tal com defensa Anna Westerståhl Stenport en una monografia sobre August Strindberg.¹⁷

Cal subratllar, però, que aquest fenomen va contribuir al mateix temps a reforçar el cosmopolitisme de París; per tant, són corrents que s'alimenten mútuament, la qual cosa no vol dir que es complementin, atès que aquesta retroalimentació es produeix en les tensions pròpies del camp literari parisenc.

A Barcelona també es dona aquesta necessitat de desplaçar la mirada i anar fora a buscar referents o construir-los de nou. Inevitablement, París era

15. Sylvain BRIENS, *Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, París, L'Harmattan, 2010, pàg. 75-76.

16. David GEDIN, *Fältets herrar. Framväxten av modern författarroll*, Estocolm, Symposion, 2004.

17. Anna WESTERSTÅHL STENPORT, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism and Setting*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pàg. 9.

13. Harry LEVIN, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

14. CASAS, UTRILLO, RUSIÑOL, FONTBONA (pr.), *Viatge a París...*

també el punt de mira, però el desplaçament es produeix amb la voluntat d'alliberar Barcelona de la dependència cultural de Madrid i comporta també un moviment descentralitzador del regeneracionisme barceloní basat en una proposta policèntrica del model cultural a l'Estat espanyol, que es duria a terme des de Barcelona. Per tant, la mirada a París sense passar per Madrid era la demostració clara d'aquest desig o necessitat d'emancipació i d'aspiració a entrar, com deia Vicente Cacho, en la plena homologació europea.

Són diversos els factors que van intervenir en la construcció de la modernitat a París per part dels nòrdics: la colònia, la xarxa, però també el grau de vinculació i interferència en el camp literari francès. Émile Zola va ser clau en la introducció i la traducció d'uns i altres, però no eren assidus a tertúlies franceses. Tant Narcís Oller com Strindberg van aconseguir una carta pròleg (a *La papallona* i a *El pare*, respectivament) de Zola: era la prova del seu estatut de moderns, i per això la van publicar com a pròleg o fins i tot per separat a la premsa, com en el cas del suec, i així tots dos van demostrar la seva modernitat, tant a Barcelona com a Estocolm. Zola també va ser qui va parlar d'Ibsen a André Antoine, del Théâtre Libre, per primera vegada. No obstant això, la incidència en el camp literari francès es va produir de maneres ben diferents en el cas d'Ibsen i Strindberg. En el cas del suec, va intentar aconseguir-la homologant-se als escriptors i intel·lectuals francesos, és a dir, seguint l'estrena de les seves obres de teatre o publicant a la premsa parisenc, en francès. El cas de Strindberg és un dels més paradigmàtics ja que es va convertir ell mateix en el seu màxim publicista i va crear una estratègia per ser considerat i consagrat com a escriptor en els escenaris de la capital francesa, les editorials i la premsa franceses, des de París, on va passar llargues estades. És així que es va llançar a traduir-se ell mateix al francès i a escriure la seva novel·la més significativa des del punt de vista estètic, *Inferno*, directament en francès. La novel·la sorgeix dels anys viscuts a París i descriu l'esfondrament psíquic i físic de l'individu a la fi del segle XIX. És un retrat sense reserves de la crisi de la consciència moderna viscuda dolorosament en la intempèrie que també era París. L'estat d'ànim de Rusiñol quan surt de veure *El pare* ho descriu amb una sintonia esborronadora:

Uno sale del teatro como enfermo del alma, herido por un arte que tiene el atractivo del opio, un algo de fatalismo poético, de malestar moderno, de estética del sufrimiento.¹⁸

Amb *Inferno*, Strindberg va aconseguir que la societat sueca el diagnosticués com a boig incurable. Els seus articles a la premsa francesa, alguns sobre botànica, per exemple, l'experimentació amb altres disciplines com la pintura o la fotografia, buscant el reconeixement com a artista, tot s'hi valia

per ser reconegut a París i, així, ser reconegut a casa. En aquest sentit, París és l'espai de consagració universal i el francès la llengua de cultura en la qual calia escriure si es pretenia ser universal. Aquest és un element clau també en la definició d'aquesta modernitat escandinava, ja que també es produeix el plurilingüisme, assumint que el suec, el noruec i el danès eren llengües perifèriques intel·ligibles i útils únicament dins les respectives nacions.

Això no vol dir que hi hagués menyspreu cap a les respectives llengües o literatures, al contrari, tant Ibsen com Strindberg, Herman Bang, J. P. Jacobsen o Knut Hamsun van refundar les llengües literàries noruega, sueca i danesa amb un esforç per trobar un llenguatge més realista, més directe, més modern, més immediat, sense renunciar al joc lingüístic, a l'experimentació, trencant motlles i proposant nous models, i van aconseguir així una llengua literària més eficaç, més rica i més completa. Són tots ells «pares» de les respectives llengües literàries modernes. És evident que això va aixecar irades controvèrsies i atacs d'antipatriotisme que alertaven dels perills del seguidisme francès, amb por que es desvirtuessin les essències nacionals. El mateix debat es va establir a Catalunya i Ibsen va ser pres com un referent pels regeneracionistes. En el cas català, cal recordar el component de la vindicació modernista de l'ús literari de la llengua catalana. El fet d'exigir que les obres es traduïssin al català forma part del programa de regeneració de la llengua literària catalana, en paral·lel a les reformes ortogràfiques de Pompeu Fabra i Casas-Carbó, traductors d'*Espectres*. Entre els objectius dels modernistes, per tant, les traduccions s'havien de fer a «un català modern, lliure de castellanismes i de rancieses catalanístiques», tal com exigia Felip Cortiella a *L'Homenatge a Enric Ibsen* de 1906.

Li elogiaven la reforma lingüística del noruec veient-hi una analogia amb el català. A Noruega, el debat era similar, ja que immersos en un procés d'afirmació de la identitat nacional basat en la desdanificació del noruec i la demanda de desfer la unió política amb Suècia, els recels vers la literatura francesa eren més accentuats. Però per aquesta mateixa raó, la tasca de renovació lingüística que va dur a terme Ibsen en dues vies (la recuperació del noruec arcaic i la modernització de la llengua literària) va ser decisiva, com ho va ser també l'èxit que va obtenir a París pel que fa a la dignificació del noruec i l'obtenció de l'estatus de llengua literària, condició a la qual aspirava per poder deixar de ser una llengua reduïda a l'àmbit domèstic i rural.

Dit això, cal tenir present un fet anecdòtic però rellevant per entendre quin Ibsen i quina modernitat van acabar arribant a Barcelona. Ibsen no va posar mai un peu a París. A diferència de Strindberg, Ibsen va entrar al camp literari francès amb bons ambaixadors: Zola el proposa a Antoine, del Théâtre Libre, com a potencial renovador del teatre francès, per tant, amb una funció molt concreta que va condicionar la introducció d'Ibsen a París. Antoine el va adaptar, però, al públic francès, ja que el director d'aquest teatre experimental només el volia representar si tenia les qualitats escèniques indispensables per ser entès pel públic francès. La traducció també se'n ressent en funció de l'adaptació i s'alteren

18. CASAS, UTRILLO, RUSIÑOL, FONTBONA (pr.), *Viatge a París...*



Programa il·lustrat per Félix Vallotton per a l'estrena de *Le père*, d'August Strindberg, al Théâtre de l'Œuvre de París, el 14 de desembre de 1894. Publicat per Editions d'Art de l'Estampe originale. Biblioteca de l'Institut National d'Histoire de l'Art



August Strindberg, *L'Inspector Axel Borg*, Barcelona, Joventut, 1902

llocs, decorats i alguns comportaments dels personatges; tot el que fos susceptible de no ser entès es va eliminar. D'altra banda, alguns dels muntatges de les seves obres van tenir un director excepcional, l'escriptor danès Herman Bang, també instal·lat a París, màxim exponent de l'impressionisme literari, que va treballar d'ajudant de direcció de Lugné-Poe i publicava assíduament ressenyes teatrals als diaris de París, entre les quals, també i sobretot, sobre les obres dels escandinaus. En aquest sentit, Strindberg i Ibsen van entrar i intervenir de manera molt diferent en el teatre francès, sobretot en la qüestió de la llengua, però també el nivell d'influència va ser diferent. Ibsen va ser estrenat per primera vegada l'any 1890 amb *Espectres*, al Théâtre Libre d'Antoine, i el van seguir *Le canard sauvage* (1891) i *Hedda Gabler* (1891, al Théâtre Vaudeville). El 1893, s'hi afegirà el recent inaugurat Théâtre de l'Œuvre sota la direcció d'Aurélien Lugné-Poe, on es representaran bona part de les obres d'Ibsen entre els anys 1893 i 1897: *Rosmersholm* (1893), *Un ennemi du peuple* (1893), *Solness le constructeur* (1894), *Le petit Eyolf* (1895), *Brand* (1895), *Les soutiens de la société* (1896), *Peer Gynt* (1896) i *John Gabriel Borkman* (1897), sense oblidar *Maison de poupée* al Théâtre Vaudeville l'any 1894.

Strindberg va haver d'esperar fins a l'any 1895 perquè *Le père* fos representat al Théâtre de l'Œuvre per Lugné-Poe, després d'haver estat refusada per Antoine, tot i que la seva relació amb París comença el 1876, però va haver d'esperar fins als anys vint per ser reconegut a França. La temporada teatral parisenca 1893-1894 va

ser decisiva per al desembarcament escandinau, incloent-hi Ibsen i Strindberg. S'hi van programar onze títols escandinaus i va ser la culminació de la presència i força renovadora dels que venien del Nord. Fins i tot va donar nom a L'école nordiste. Strindberg hi va estrenar *Créanciers* i *Le père* va ser un èxit al Théâtre de l'Œuvre, amb 2.000 espectadors. És la que va anar a veure Rusiñol i en la seva crònica a *La Vanguardia* es va fer ressò de la transcendència d'aquella vetllada als escenaris de París. La presència i la imatge de Strindberg a la capital francesa va assolir el punt àlgid amb l'article que va publicar a la *Revue Blanche* amb el títol «L'infériorité de la femme», contestat per un article enquesta signat per Daudet, Huysmans i Renard, entre d'altres, i amb un article final de G. Clemenceau. Strindberg ja tenia el que havia somiat des del primer viatge a París el 1876, però a ningú no se li escapa que la imatge reiterada de misogin que s'evoca a Barcelona cada vegada que es parla o s'escriu sobre Strindberg, i que es forja en aquell moment, prové d'aquesta provocació del suec a París. Són exactament els mateixos anys en què Ibsen arriba a Barcelona: entre 1893 i 1905 es van representar *Nora* o *Casa de nines*, *Espectres*, *Hedda Gabler*, *Un enemic del poble*, *Els pilars de la societat*, *Quan despertarem entre els morts*, *John Gabriel Borkman* i *Rosmersholm*, exactament les mateixes que a París.

Ibsen desembarca a Barcelona com el gran revulsiu del teatre i de la llengua literària catalana, lluny dels arreglos del teatre castellà. Strindberg, en canvi, malgrat formar part de la llum que venia del Nord i haver estat ressenyat a Barcelona des dels anys noranta quan la premsa es feia ressò del que s'estrenava a París, els barcelonins hauran d'esperar fins a 1905 per veure *La senyoreta Júlia* o el *El pare*, deu anys més tard que a París, i els teatres alemanys i italians, o per veure les primeres edicions de les mateixes obres, les primeres que s'havien representat a París.

Per tant, París com a catalitzador i irradiador, com a capital cultural, funcionava perfectament. Es pot establir una relació directa pel que fa a les obres i la cronologia del fenomen escandinau a París, però també hi ha una força d'irradiació que funciona simbòlicament en funció dels interessos del camp de recepció.

El fet que Strindberg fos considerat de la família d'Ibsen i dels del Nord i que la llum vingui del Nord sense distingir-hi dos escriptors tan antagònics en la concepció de la literatura és per l'apropiació en funció dels interessos del camp francès, maniobrat pels agents que aspiren a alterar i transformar el propi camp unit feliçment a la necessitat dels escandinaus de construir una alternativa estètica que arrossegues una transformació social als respectius camps domèstics. Naturalistes i simbolistes es van disputar Ibsen i els del Nord —també els russos i tot el que vingués del Nord— per alterar el camp teatral francès i guanyar-hi ells la posició dominant. Aquesta apropiació també arriba a Barcelona. La introducció d'Ibsen havia de servir els interessos de l'anomenat modernisme regeneracionista, el flanc més radical, vinculat a la revista *Joventut*, amb una actitud més agressiva i defensora d'un programa de regeneració moral, social i política de Catalunya. Ara bé, també simbolistes com Adrià Gual, o un vitalista com

Joan Maragall, o un naturalista com Yxart, se'l van apropiat a la seva conveniència i, per tant, és possible estudiar la complexitat del moviment modernista i les seves escissions i reconciliacions a través de les lectures i apropiacions que van fer els diferents protagonistes de les obres del dramaturg noruec. Romàntic, realista, simbolista o naturalista, místic o decadent van ser algunes de les categories atorgades a la seva obra a mesura que s'anaven coneixent.

A Barcelona, Ibsen era el que Vicente Cacho en deia un estímul immediat per a l'acció. Un teatre d'idees allunyat de les passions exagerades, que mostra les contradiccions i tensions internes de l'individu modern, que aposta per la llibertat individual més radical i la recerca de la veritat per damunt de tot, un teatre que havia de desemmascarar la hipocresia dels valors morals, els costums i les institucions burgeses que governaven la societat: calia construir nous pilars. El d'Ibsen era un teatre completament diferent dels espectacles que omplien els escenaris de Barcelona i, en canvi, estava en consonància amb les conviccions dels modernistes. Entre d'altres que el teatre no era entreteniment sinó que havia de contribuir a formar una classe burgesa més culta. Tanmateix, aquest revulsiu moral anava íntimament lligat a la revolució formal del gènere teatral: Ibsen pretenia renovar-ne el fons i la forma amb una nova manera de construir els personatges, mostrant com funcionen els engranatges per dins, tots els plecs de l'ésser. Això era el que, a l'entendre dels seus defensors, li donava dimensió universal, ja que Ibsen sondejava la condició humana fins a les darreres conseqüències i els dilemes de Nora, de Hedda, de la senyora Alving o de Stockman, fins i tot de Peer Gynt, s'erigien com a metàfores de la complexitat del present en què vivia l'individu de la fi de segle a Occident.

D'altra banda, el teatre era molt més eficaç que d'altres propostes narratives que requerien un context lector que a Catalunya tot just estava despuntant, més encara en català. És així que de totes les obres que van escriure els escandinavaus exiliats a París només hi van arribar les teatrals i que triomfés Ibsen, com a París, i en canvi les novel·les que van definir i determinar la literatura europea de final de segle com *Fam*, de Hamsun, o *Niels Lyhne*, de Jacobsen (èxit absolut a Alemanya), o *El saló vermell*, de Strindberg, de l'any 1879, considerat el «Quixot» de la literatura sueca, han hagut d'esperar més d'un segle per tenir una traducció catalana i en algun cas encara només tenim la castellana.¹⁹ Cal preguntar-se quina va ser la recepció d'aquestes obres a París per veure que, efectivament, va ser tardana i, per tant, aquí ja no va arribar perquè també va passar el moment de necessitat de revulsiu social, teatral i lingüístic que significava Ibsen. Amb tot, no és possible copsar l'abast i la profunditat del fenomen de la modernitat del Nord, per tant, d'Europa, si no es tenen a l'abast les seves obres més representatives.

19. August STRINDBERG, *El cuarto rojo*, traducció de Jesús Pardo, Barcelona, Sirmio, 1991; i *Niels Lyhne*, de Jens Peter Jacobsen (Niels Lyhne, traducció de Ana Sofía Pascual Pape, Acantilado, 2003).

Rubén Darío. La mirada modernista entre Barcelona i París

Antoni Martí Monterde

L'any 1898, Rubén Darío, que vivia a l'Argentina des de 1883, va acceptar un encàrrec periodístic del diari *La Nación* de Buenos Aires: unes cròniques de viatge a Espanya que apareixeran entre el 3 de desembre de 1898 i el 7 d'abril de 1900. L'objecte d'aquell encàrrec, que ell mateix havia propiciat, era molt clar: captar l'ambient a l'Espanya que acabava de perdre Cuba. El resultat és un dels llibres més cèlebres —per bé que no dels més celebrats al seu moment— de l'escriptor nicaragüenc: *España contemporánea*.¹ Poc abans, el 1890, Santiago Rusiñol havia rebut un encàrrec semblant del rotatiu barceloní *La Vanguardia*, un conjunt de cròniques que aviat va ser recollit en forma de llibre i editat el 1894. Es tracta del també força conegut *Desde el Molino*,² recull de les cròniques de la seva estada a París, amb il·lustracions de Ramon Casas, que la tipografia L'Avenç edita com a obsequi de *La Vanguardia* als seus subscriptors, al qual ja s'ha dedicat un capítol en aquest llibre.

Són moltes les coses que tenen en comú aquests dos títols, a banda de compartir el gènere de la crònica de viatge, com també són moltes les afinitats entre els dos autors, capdavanters dels respectius modernismes, amb Joan Maragall al costat, en el cas català. Però cal aturar-se en una coincidència molt significativa entre els dos llibres, una dada de gran importància amagada a la vista de tothom, a les seves cobertes.

Publicat significativament no a Buenos Aires, ni a Madrid, sinó a París, el 1901, el llibre de Darío apareix a Garnier Hermanos, és a dir, la col·lecció en castellà de l'editorial parisenca Garnier Frères, on també s'edita, el 1903, la segona edició del llibre de Rusiñol, com també la tercera, corregida i augmentada amb un altre recull d'articles literaris, *Impresiones de arte*. Tots dos amb la seva característica tipografia daurada sobre fons de color bordeus, que amb el pas d'un segle ha envellit cap al marró brut però en què encara resisteixen uns elegants filets Bodoni, igualment daurats, emmarcant discretament el conjunt. És cert que l'editorial de la revista madrilenya *La Lectura* va publicar una edició

1. Rubén DARÍO, *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1901. Per tal d'evitar la multiplicació redundant de notes a peu de pàgina, a partir de la primera citació es donarà la referència simplificada. La citació s'ofereix sempre en versió actualitzada des del punt de vista ortotipogràfic.

2. Santiago RUSIÑOL, *Desde el Molino*, París, Garnier Hermanos, 1901.

del llibre del nicaragüenc el mateix any que havia aparegut l'edició *francesa*. Però aquesta condició de llibre publicat amb peu d'impremta a París ha de ser considerada en la seva importància. La significació d'aquesta dada és molt clara: París, tant per a Buenos Aires com per a Barcelona, és aleshores una ciutat de referència —en aquest cas, també de referència bibliogràfica.

Darío i Rusiñol, periodistes francesos

Encara que el seu perfil sigui eminentment poètic, cal tenir present que dues terceres parts de l'obra completa de Rubén Darío són proses diverses que es publiquen originàriament a la premsa i que un percentatge semblant de l'obra de Santiago Rusiñol també té en el periodisme literari el seu origen. Aquesta és una dada de gran importància, tan quantitativament com qualitativament: són articles, cròniques literàries, ressenyes i retrats en algun cas, que donen compte de la formació mateixa de les seves respectives mirades en tant que mirada moderna. Tanmateix, com ha assenyalat Ángel Rama en la seva lúcida revalorització del paper del periodisme en Darío i en el conjunt del modernisme americà, en aquell moment hi ha dos models de periodisme en pugna: el francès, dotat de generosos espais editorials i d'opinió, i l'estatunidenc, més donat a la notícia breu, llampant, informativa. Inclinat inicialment pel model francès, en el nord-americà trobarà, com ha assenyalat Rama, no poques afinitats, ja que les

tendencias estilísticas epocales son: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontraremos en el arte modernista. La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo.

Esas formas estuvieron primero en el periodismo que en la poesía, y allí estuvieron primero los temas que ella cultivó.³

El paper de la premsa en l'articulació narrativa de la ciutadania lliga, en el model francès, amb la figura del *chroniqueur*, una figura que havia transformat l'article de costums o de *choses vues* en una mirada poètica als diversos fets de la vida quotidiana de la ciutat que no entrarien dins la secció «faits divers» d'un *quotidien*. Es tractava, a través de l'atenció que es fixa en l'insignificant,

3. Ángel RAMA, *Rubén Darío y el Modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970; *Rubén Darío y el Modernismo*, Barcelona, Alfadil, 1985, pàg. 76-77.

en el detall gairebé imperceptible recollit força sovint amb un llenguatge simbolista i impressionista, de captar l'ànima de la vida urbana i traslladar-la a les planes del periòdic, en un moment en què, sobretot a partir del nomenament, el 1853, del baró Haussmann com a *préfet* —i *artiste démolisseur*—, la ciutat canvia a un ritme que desborda tota mètrica. No és altre l'origen dels *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, dels *Croquis parisiens* de Joris-Karl Huysmans, o de les *Esquisses* d'Henri de Regnier, sense obviar l'oblit dels periodistes d'Edgar Allan Poe; es tracta d'una línia que s'ha de concebre com una tradició, sòlida i discontinua alhora, que arribarà, epilògicament o epigonalment, fins a Léon-Paul Fargue.

A la fi del segle ens trobem encara en un moment en què és la figura lletrada, gairebé poètica, la que aporta al periodisme unes pàgines que el canviaran per sempre i que transformaran també per sempre l'«ànima urbana». La literatura espanyola no havia conegut la continuïtat amb la tradició de l'article de costums francès, que Mariano José de Larra —ben considerat i citat per modernistes catalans com Joan Maragall, i a qui Darío també elogia— va portar al seu cim en llengua castellana, i no va veure la represa d'aquesta tradició fins a la renovació protagonitzada per la intel·ligent síntesi de realisme i avantguardisme, una mica vuitcentista, dels *elucidarios* madrilenys de Ramón Gómez de la Serna. La renovació de la crònica periodística en llengua castellana ve d'Amèrica: propiciada en part per Sarmiento, i es desenvolupa plenament amb José Martí i després amb Darío; són autors, en lúcida síntesi de Rama, que «Dignificaron el género. Sintiendo atacados por la aparición del "reporter" que invadía las redacciones, supieron luchar en su misma línea apelando a un don propio, insubstituíble, la escritura»,⁴ que viuen en temps real un procés —que en el cas francès s'havia donat els anys vint i trenta del segle XIX— en què les figures lletrades deixen de coincidir inexorablement amb les acadèmiques o polítiques, s'autonomitzen, es relacionen amb l'acadèmia i amb la política amb formes d'intervenció en l'espai públic específicament literàries, atenen igual els nous mites burgesos i populars a la ciutat modernitzada i creen per a ella nous mites urbans.

Però a la fi del segle XIX i començament del XX la textura periodística d'aquesta mena d'escrits ja s'ha fet molt més nítida, i reclama un reconeixement explícit, reconeixement que farà Darío a «El periodista y su mérito literario», recollit a *Impresiones y sensaciones*, que serveix de síntesi de la seva percepció de la qüestió. Darío reivindica que «Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos

4. RAMA, *Rubén Darío y...*, pàg. 75.

la producción, escogida y selecta, de muchos, considerados como simples periodistas»; aquesta argumentació serveix, pràcticament, per caracteritzar una part de la seva obra, oculta sota els nenúfars amb què sempre s'han volgut perfumar els seus llibres:

Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentadores de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta estos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos capítulos de libros fundamentales, y eso pasa. Hay crónicas, descripciones de fiesta o ceremoniales escritas por *reporters* que son artistas, las cuales, aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y eso pasa. El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera.

Solamente merece la indiferencia y el olvido aquél que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre.⁵

Per tant, la consideració d'una tradició literària per a aquest periodisme ja és un efecte de la manera de mirar la realitat, que busca els seus precursors en l'assaig francès —no en l'anglès, com hauria estat més lògic si pensem en Joseph Addison i Richard Steele— com a continuació lògica de la tradició poètica que sustenta la seva modernitat.

La condició de relat de viatge en aquests escrits del periodisme literari de Darío no sol ser apreciada en la seva importància, malgrat la consciència d'aquesta textura que exhibeix cada pàgina. La capacitat per veure l'altre, els altres, que desplega Darío a *Espanya contemporánea* resultaria així no tan sols un tret de reconeixement estètic, sinó una capacitat intrínsecament desenvolupada en l'evolució d'un gènere literari que, amb José Martí i Rubén Darío i amb Santiago Rusiñol, farà en només dues dècades unes aportacions decisives per a les generacions posteriors d'escriptors en viatge. I, de fet, aquest és un tret que també té conseqüències en la percepció que Darío té, a Espanya, de les possibilitats de regeneració. Aquesta possibilitat només queda inequívocament reconeguda en la crònica datada el 10 d'abril «La Pardo Bazán en París»⁶ —precisament a París—,

que sembla atorgar a Espanya alguna capacitat de reacció, no necessàriament coincident pel que fa a estètica amb els seus postulats. D'altra banda, Emilia Pardo Bazán va ressenyar força favorablement el seu llibre, i compartia amb l'autor nicaragüenc el fet d'haver-hi viatjat i haver-ne deixat també una lúcida constància literària. Potser la conclusió més nítida apunti cap a aquesta direcció, que el fet de compartir la condició d'haver escrit cròniques o llibres de viatge sigui el que uneixi Darío i Rusiñol tant o més que l'estètica modernista —i fins i tot amb Pardo Bazán, per sobre de les diferències estètiques. París torna a ser mirall i prisma alhora. Perquè les *Cartas finlandesas* d'Àngel Ganivet, o les *Cartas de Rusia* de Juan Valera no semblen esmenar tal apreciació. El títol que Pardo Bazán havia publicat fins aleshores *Al pie de la Torre Eiffel*, ja marcava una direcció, que en els dies en què Darío escriu sobre ella es reitera amb els articles que anava publicant en una segona estada i que també acabaven de recollir-se en llibre: *Cuarenta días en la Exposición* (1900).

No n'hi ha prou amb viatjar per esdevenir cosmopolita; el sentit d'aquest cosmopolitisme, el sentit profund d'una estructura intel·lectual oberta des d'allò local a allò universal que no oblidí que les dues dimensions es troben alhora en els mateixos indrets i detalls, necessitava aleshores el filtre, mirall i marc de París —fins i tot per, poc més tard, poder desprendre-se'n. Però, potser això ja és reconèixer-se necessàriament *desplaçat* en el viatge. I el viatge a Europa, si inclou Espanya, és especialment problemàtic per a la figura de l'escriptor viatger hispanoamericà, ja que, com ha sintetitzat Jacinto Fombona, és

el destino europeo que provoca una reacción hermenéutica por excelencia. Hay que interpretar e interpelar los espacios españoles. España como «patria» es un lugar cuyos signos el viajero interpreta como dirigidos a su persona, con un significado que le habla de un origen en el cual puede trazar y descifrar una genealogía cultural a la que pertenece. Sin embargo, como espacio hermenéutico, España es también un lugar que abre dudas sobre la validez de cada lectura. Lectura que para cada viajero hispanoamericano implica un constante repaso de las relaciones culturales (y políticas) no sólo entre España e Hispanoamérica, sino entre España y el resto de Europa e incluso entre Hispanoamérica y los Estados Unidos por lo que estos representan en el mundo cultural europeo.⁷

Ara bé: el que no sol remarcar-se clarament és el pes específic de la dimensió política en aquestes cròniques de viatge, i, dins d'aquesta apreciació, el

5. Rubén DARÍO, «El periodista y su mérito literario», *Impresiones y sensaciones*, dins Alberto GHIRALDO (pr.), *Obras Completas*, vol. XII, Madrid, Librería, Fernando Fe, 1925, pàg. 19-20.

6. DARÍO, *Espanya contemporánea...*, pàg. 125-129.

7. JACINTO FOMBONA, *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, pàg. 162.

paper del catalanisme politicocultural,⁸ que la crítica no sol atendre més que com un rerefons del modernisme o de les estampes urbanes dibuixades per Darío a les primeres pàgines del seu llibre, i no com un element axial en la seva argumentació, que a més a més intensifica la relació de contrast i comparació entre Buenos Aires, Madrid i Barcelona amb París com a capitals dels respectius projectes —i realitats— nacionals.

El meridià de Montmartre passa per Barcelona

A Barcelona, Rubén Darío no exerceix ben bé de *Chroniqueur* poètic —la qual cosa sí farà amb les seves cròniques parisenques—, sinó més aviat polític; i reconeix a Barcelona, a la Rambla, el moviment urbà, la ciutat com a moviment eminentment social. La ciutat se li fa recognoscible a Barcelona, al seu bulevard per excel·lència, com un absolut. I la mirada eminentment poètica que impregna el circumstancial periodista resulta indeleble:

Es esta ancha calle, como sabréis, de un pintoresco curioso y digno de nota, baraja social, revelador termómetro de una especial existencia ciudadana. En la larga vía, van y vienen rozándose, el sombrero de copa y la gorra obrera, el *smoking* y la blusa, la señorita y la menegilda. Entre el cauce de árboles donde chillan y charla un millón de gorriones, va el río humano, en un incontinido movimiento. Si vuestro espíritu se aguza, he ahí que se transparenta el alma urbana.⁹

8. Els principals treballs sobre *España contemporánea* que podrien reflectir aquesta qüestió la consideren de manera més aviat succinta, quan no esbiaixada o inexistent. Andrés R. QUINTIÁN, a *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, (Madrid, Gredos, 1971) es limita a parlar de «La España catalana», a la qual dedica tot un capítol, però referint-se únicament a les lectures de literatura catalana de Darío, les seves relacions amistoses amb escriptors com Santiago Rusiñol, Alfons Maseras, Pompeu Gener i Gabriel Alomar, i fa un resum acrític de les visites a Barcelona i Mallorca, sense cap al·lusió a la qüestió política, ni la de signe catalanista ni la de caràcter social. Rocío OVIEDO, a «Rubén Darío en el eje del 98: España entre la crónica y el viaje», *Compás de Letras*, 7, desembre de 1997, pàg. 181-194, només esmenta que «se debate el regionalismo», comparant breument els arguments de Darío sobre bascos i catalans a Espanya amb els de Miguel de Unamuno. En el pròleg a l'edició més recent del llibre, Antonio Vilanova es limita a afirmar que «su primera crónica, fechada el 1 de enero de 1899, es a la vez una pintura magistral del bullicio callejero de la ciudad, una exposición inteligente y lúcida del problema del catalanismo político, y una descripción entusiasta del brillante papel que el movimiento modernista desempeña en la vida literaria y artística de la sociedad barcelonesa», Antonio VILANOVA, «Prólogo» a *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, pàg. 22, una apreciació en què el terme problema sembla paradoxalment tan inconscient com intencionat alhora. Adolfo Sotelo Vázquez, encara que sigui en un text molt breu, sí determina agudament i ponderadament com les cròniques o memòries de les seves estades a Barcelona, de manera proporcional i indèstriable, «amalgaman tres ingredientes: un animado cuadro del tejido urbano barcelonés, una sucinta e inteligente exposición del movimiento político, haciendo hincapié en el catalanismo, y una sintonía fervorosa con los quehaceres literarios y artísticos del *modernisme*, especialmente con la *brotherhood* en torno a Rusiñol», vegeu Adolfo SOTELO VÁZQUEZ: *Viajeros en Barcelona*, Barcelona, Planeta, 2005, pàg. 68. Per la seva banda, FOMBONA, a *La Europa necesaria...*, com a efecte de la seva pròpia perspectiva, invisibilitza la qüestió, eclipsada per la relació Amèrica-Espanya.

9. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 10.

El poeta modernista arriba, però, a una ciutat on percep un altre modernisme que exigeix ser narrat, un modernisme semblant i diferent, que gravita al voltant d'un altre gran cronista de viatges, Santiago Rusiñol. Amb les seves mirades, a través del periodisme literari, Barcelona i Buenos Aires també es desplacen, senten el seu propi moviment. I aquest desplaçament d'una ciutat, que sempre n'implica una altra, té geografies ineludibles; pel que fa al segle XIX, París és, d'alguna manera, part de la geografia invisible de totes aquestes ciutats, a través de les cròniques que les fan *pensables*.

La personalització dels noms de les ciutats no és cap exageració. No només es tracta d'un moment en què la capital francesa és la capital del segle XIX, tot i que ja comença a albirar-se clarament el decandiment de l'hegemonia de França en el continent polític; en el continent artístic i literari la seva centralitat en la trama europea encara resulta clara, però per raons que ja no tenen a veure simplement amb els seus propis creadors, sinó amb l'atracció de la ciutat mateixa de creadors de múltiples procedències, fascinats no només per la gran metròpoli, sinó sobretot per la trama artística i literària teixida sobre els seus carrers, en tant que xifra de l'agitació i de la novetat.

Però, si ens centrem en les figures literàries —sense oblidar les pictòriques—, cal considerar un petit però important desplaçament en aquest meridià: el paper de mitjancer del món editorial francès entre les diverses literatures europees, que es mantenen al corrent del que fan les unes i les altres a través del filtre de la llengua francesa i del camp editorial francès. Aquest mateix camp editorial, que forneix igualment de lectures franceses i no franceses les elits culturals de diversos països, acabarà desenvolupant un paper clau en les respectives modernitats, en trobar-hi cabuda —per raons tant de mercat editorial com de cosmopolitisme— escriptors en diverses llengües. I aquest factor, al costat dels més evidents:

París está a un paso y me ha sucedido leer en *La Nación* el juicio de un libro francés antes de que ese libro hubiese llegado a Madrid. El que no encarga especialmente sus libros a Francia, Inglaterra, etc., no puede estar al tanto de la vida mental europea.¹⁰

Una comanda de llibres estrangers esdevé un acte de creació i consolidació d'un nou camp literari. El que permet aquesta relació són les figures individuals que impulsen els projectes col·lectius més enllà de la recepció o rellevància estricta de les seves obres. Es tracta, doncs, d'una experiència de la modernitat literària constitutiva de la mirada en dos moderns indiscutibles, Darío i Rusiñol,

10. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 207.

que no poden no tenir París com a referent de la seva imatge i autoimatge i que, quan aquestes mirades es creuen, desplaçades, sense París, continuaran tenint la ciutat del Sena com a rerefons discursiu, la qual cosa no deixava de produir diversos efectes. En aquest cas es tracta sobretot d'un somni modern d'unes capitals —Buenos Aires, Barcelona— que per camins ben diferents troben en París no només el mirall sinó també, el que resulta més decisiu, el context a través del qual concretar els respectius projectes modernitzadors, culturals, ciutadans, polítics i nacionals alhora. I en els dos processos, l'argentí —o americà— i el català, París resulta ineludible, però no solament per la seva condició de model urbanístic, sinó, en el cas americà, pel que Rama anomena la «terca tradició de la metròpoli conservada en el espíritu de las ex-colonias». En el cas de Buenos Aires respecte a París es tractaria, segons Rama, d'una «Ciudad central que es posible soñar desde la periferia merced a la excitación provocada por las letras y las imágenes, pero que además lleva adelante la propia vida nacional a partir del *omphalos* de su capital dominadora». En aquest punt, els projectes metropolitans i nacionals es creuen, i donen com a resultat una paradoxa:

la ciudad ideal no copiaba sobre la orilla oeste del Atlántico un preciso modelo europeo, como tantas veces se ha dicho en especial de las siempre más imitativas clases superiores, sino que era también una invención con apreciable margen de original, una hija del deseo que es más libre que todos los modelos reales y aún más desbocada, la que además, al intentar realizarse, entraría en una borrosa amalgama con la terca realidad circundante.¹¹

Sense menystenir l'agudesia de l'anàlisi de Rama, en el cas de les cròniques de viatge de Darío la relació esdevé múltiple; els desitjos dels uns i dels altres es diversifiquen en intencions i en resultats: Buenos Aires i Barcelona miraven París a través de les seves elits, però el contrast amb Madrid és tan evident que complica encara més l'apreciació de Rama. Aquest doble triangle farà d'aquelles pàgines de Darío una magnífica exposició crítica del respectius projectes moderns, i del filtre parisenc que permet concebre'ls, en la seva especificitat —americana i europea, portenya i barcelonina— al marge de Madrid i tot el que significava en la cultura espanyola, desposseïda de tot caràcter metropolità. El fet que la realitat circumdant en el viatge inclogui una tercera ciutat, Barcelona, és el que permet a Darío establir distincions tan clares. «En Barcelona» significa l'encreuament entre l'estètica modernista —generalitzable— i la realitat política, que no es relaciona a través del filtre metropolità amb París,

11. Ángel RAMA, *La ciudad letrada*, Madrid, Fineo, 1984, pàg. 179-180.

i menys encara amb Madrid. I també és el que permet no confondre el somni modern de les capitals amb la funció de París en la trama de lectures possibles o impossibles; és a dir, en la realitat ja decididament moderna de Barcelona, que és precedida pels seus escriptors.

En aquest sentit és molt rellevant el fet que la primera lectura catalana de Rubén Darío, *La Papallona* de Narcís Oller, va ser en traducció francesa d'Albert Savine publicada el 1886: *Le Papillon*, llibre que va ressenyar en un diari de Santiago de Xile, *La Época*, al·ludint: «Al movimiento renovador de la literatura catalana conocido por la Renacimiento al señalar el progreso de las letras catalanas que están llamadas a iniciar un gran renacimiento. Cabezas privilegiadas inician el gran movimiento, Cataluña tiene a Víctor Balaguer, al presbítero Verdagner y a otros tantos de alto vuelo».¹² Per la seva banda, abans de la trobada parisenc, segurament Santiago Rusiñol va llegir el retrat que Darío va fer de Ricardo Palma sota el títol «Fotograbado», datat el 1890, que el retratat va incloure al seu *Tradiciones peruanas*, editat a Barcelona. En aquella nota, Darío donava la següent definició:

el Modernismo [...]: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte: la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo en la prosa, y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.¹³

Aquesta primera teorització del modernisme per part de Darío coincideix en data, 1893, amb la Segona Festa Modernista organitzada per Santiago Rusiñol a Sitges. Ja aleshores es pot donar per segura una afinitat estètica innegable, i una evolució paral·lela dels respectius moviments moderns que té una intersecció desplaçada en certs carrers de París, que Darío i Rusiñol van passejar per separat, encara que per arribar al mateix lloc.

La primera estada de Rubén Darío a París va ser el 1893. Darío entra en contacte, gràcies a Enrique Gómez Carrillo, que aleshores treballava per a l'editorial Garnier, i Alejandro Sawa, amb Paul Verlaine i Jean Moréas. És aleshores quan coneix també Santiago Rusiñol, però els seus cercles són tangencials. El nicaragüenc s'instal·la al Faubourg Montmartre, però sota la influència de

12. Rubén DARÍO, [Resseña de *Le Papillon*, d'Àngel Guimerà], dins Andrés R. QUINTIÁN, *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1974, pàg. 261.

13. Rubén DARÍO, «Ricardo Palma», (1890), dins Alberto GHIRALDO, Andrés GONZÁLEZ-BLANCO (ed.), *Obras Completas*, vol. IX. *Crónica literaria*, Madrid, 1890; recollit també sota el títol «Fotograbado», com a pròleg a Ricardo PALMA, *Tradiciones peruanas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1893.

la bohèmia simbolista freqüenta sobretot el Quartier Latin, on encara tindrà l'oportunitat de veure —més que conèixer— el seu admirat *faune*: Verlaine. En canvi, Rusiñol, instal·lat al turó de Montmartre mateix, hi roman de manera preferent, si més no en aquesta primera estada —en una altra, posterior, serà a l'île de Saint-Louis on residirà, la qual cosa modificarà força els itineraris nar-rats. La veritable trobada entre tots dos havia de quedar ajornada.

«El hervor de la Rambla»

Les primeres pàgines d'*España contemporánea*, després dels preceptius capítols embarcat que fins fa no gaire precedien tot relat de viatge, no podien sinó causar certa estupefacció en una part important dels lectors peninsulars. Però aquesta sensació —força freqüent en la crítica espanyola— parteix d'un error d'apreciació conseqüència lògica de la perspectiva. L'interlocutor literari d'un relat de viatge no sol ser el lector del país visitat —que ben sovint s'assabenta de l'existència d'unes pàgines sobre ell mateix amb bastant de retard— sinó el lector del país d'origen del narrador. Aquest fet explica que, en una de les poques ressenyes positives que va rebre el llibre de Rubén Darío en el context espanyol, Emilia Pardo Bazán cometés l'error de parlar de l'autor com d'un «poeta argentino». Aquest malentès es deu sobretot al fet que les cròniques s'escrivissin per a *La Nación* de Buenos Aires —diari, d'altra banda, com *La Publicidad* de Barcelona, on sovintejaven les més reputades firmes espanyoles de l'època—, i al fet que, en els primers capítols, com «En el mar», s'afirmi que «no hay duda de que venimos de Buenos Aires», i en un altre es parli de la «Legación argentina».¹⁴ Però també és degut a la perspectiva peninsular mateixa, que en aquests moments considera Amèrica del Sud com un conjunt de trets indistingibles, la qual cosa podia ser només relativament certa pel que fa a una part de les seves elits —i Darío en formava part—, però no en d'altres aspectes igualment rellevants.

Les cròniques de Darío fan un doble viatge, i en aquest punt cal centrar-se en el segon, el de tornada: de tornada d'unes planes on Darío ja havia assolit un gran prestigi com a prosista, que creixerà amb aquestes cròniques i es farà definitiu amb les que enviarà, tot seguit, des de la corresponsalia a París. El desplaçament, aquest cop a Europa, donarà a aquelles pàgines transformades en llibre una nova circulació i uns altres efectes de lectura. El lector espanyol, doncs, queda relegat a una posició diferida, de la qual Darío és perfectament conscient. I, per més que estigués acostumat als judicis literaris dels estrangers —des del romanticisme, el viatge a les Hespèrides havia concretat una imatge exòtica, gairebé orientalista, d'allò espanyol ahora que suscitava la necessitat de

14. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 28.

llegir com eren vistos els espanyols més enllà dels Pirineus—, en aquesta ocasió el desconcert resulta notable perquè molts d'aquests lectors neguen la diferència de l'escriptor en raó de la identitat lingüística del que aleshores solia anomenar-se *l'América española*. Aquest fet es dona en un moment en què es demana a Darío, per part de certs lectors espanyols també escriptors, alguna cosa més que escriure en castellà per sustentar aquesta identitat comuna, en realitat ja inviable des de feia molt de temps, però encara al·ludida de forma recurrent.

En un segon terme, aquelles primeres pàgines no podien ser gaire del grat dels lectors finiseculars espanyols perquè, exclosos de la prioritat narrativa, tampoc no eren els lectors únics, ni homogenis, que s'esperaven d'un títol com aquell, a aquesta riba de l'Atlàntic. Des de la perspectiva de l'americà, els trets de la diversitat peninsular són recollits fins i tot abans de començar el viatge i integrats en la interpretació múltiple, diversa, de l'indret visitat. Entre els lectors peninsulars, les distincions que s'estableixen, sobretot en alguns capítols i temes, impliquen que aquelles pàgines tocaven port en la nova fibra sensible de l'anomenat *noventayocho*: l'entitat política mateixa.

El capítol «En Barcelona» no era la millor manera de començar a narrar aquella estada, si del que es tractava era de mostrar Espanya. Les paraules finals d'aquest capítol perceben una frontera latent, de l'altra banda de la qual escriu:

Ocasión habrá de hablaros de la obra de Rusiñol y los artistas que le siguen, cuando torne a Barcelona a sentir mejor y más largamente las palpitaciones de ese pueblo robusto. He llegado a Madrid y próximamente tendréis mis impresiones de la corte.¹⁵

Rubén Darío recull, d'una banda, una oposició entre Catalunya i Espanya en què només la primera seria veritablement contemporània —en el sentit *modern* de la paraula—, especialment en el pla artístic, i la segona no ho seria més que en el calendari, seria simplement coetània ja que, ancorada en la seva tradició, no sembla adonar-se que: «la Tizona de Rodrigo de Vivar no corta ya más que el vacío y que dentro de las viejas armaduras no cabe hoy más que el aire».¹⁶ La contemporaneïtat d'Espanya resulta així una coincidència temporal no vinculada a l'esperit del present.

Però no es tractava senzillament d'això. Buenos Aires i Barcelona protagonitzaven, des de la dècada dels vuitanta del segle XIX, uns processos de modernització perfectament equiparables, malgrat els seus punts de partida i resultats diferents. El projecte modern, *europèitador*, argentí iniciat per la generació del

15. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 20.

16. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 26.

vuitanta és paral·lel a l'europeisme català des de la Renaixença, encara més accentuat des dels primers moments del modernisme, amb l'exposició de 1888 com a catalitzador, que al seu torn tindria el seu equivalent en l'Argentina del *Centenario*, el 1910. La dimensió urbana serà un element decisiu, no només per la composició —d'orígens internacionals, en el cas de Buenos Aires—, l'agitació i la implicació en el progrés ciutadà, sinó també pel canvi de gravitació que significa, en el cas de Buenos Aires, convertir-se, en només mig segle, en la ciutat més important del món hispanoparlant: de 242.215 habitants l'any 1869, passa a tenir-ne 823.178 l'any 1895; poc després, el 1914, el cens arriba a 2.075.077, i només a la capital federal, ja hi vivien un milió i mig de persones.¹⁷ És evident que els lectors de Buenos Aires esperaven les notícies que enviés Darío de Madrid, més que els d'Espanya, per confirmar un relleu que, a partir dels anys vint, esdevindrà inajornable, i que coincidía amb els nous debats sobre la capital de la llatinitat, debats en els quals París reapareix com a element determinant, Buenos Aires com a promesa i Madrid com a irrellevant. «Allí entre nosotros solemos quejarnos. Yo ya no me quejo. Aguardemos nuestro otoño. ¡Oh! argentinos, creed y esperad en ese gran Buenos Aires»,¹⁸ afirma, en comparar la manca de bones llibreries de Madrid amb les noves, i ben assortides de llibres estrangers, que van obrint-se a la capital portenya.

Les notícies que Darío tramet de Barcelona estant, a banda de reforçar aquella expectativa, mostren una disputa interna paral·lela que, sens dubte, els incitava a posicionar-se en funció de la semblança. En aquest punt, la complexitat urbana de totes dues ciutats resulta decisiva. El paper de la multitud i de l'obrerisme, amb la força que l'anarquisme va tenir a Barcelona —i també a Argentina, a Buenos Aires, com a conseqüència de la immigració obrera europea—, omple els carrers de l'una i de l'altra de veritables masses proletàries.

Limitar les apreciacions sobre Barcelona i el seu espai públic a la semblança —i semblances— de les estètiques i figures del modernisme significaria aturar-se en una evidència i no fer-se càrrec del que Darío arriba a percebre. Potser per això, i no només per coherència narrativa del relat de l'arribada a la ciutat, l'article de Darío se situa immediatament a la Rambla; i a la Rambla s'atura un moment al cafè Colón «pues en España, aun estando en Cataluña, la vida de

17. Ens limitem a les dades de l'època en què van viure Darío y Rusiñol, però el procés que comença aleshores continuarà fins que aquesta xifra, pel que fa al centre de la ciutat, es duplica el 1947, moment des del qual pràcticament no s'ha modificat, sempre al voltant dels tres milions d'habitants; és a dir, sense capacitat per rebre més població i sense perdre'n, mentre que el total del Gran Buenos Aires s'estenia fins als dotze o tretze milions que, des de fa més de mig segle, l'habiten en l'actualitat.

18. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 216.

café es notoria y llamativa».¹⁹ El que crida la seva atenció notòriament és la composició plural de l'espai públic del cafè, i del carrer, barceloní:

estaba en el café Colón y cerca de mí en una de las mesitas dos caballeros, probablemente hombres de negocios ó industriales, elegantemente vestidos, conversaban con gran interés y atención, cuando llegó un trabajador con su traje típico y ese aire de grandeza que marca en los obreros de aquí un sello inconfundible; miró a un lado y otro, y como no hubiese mesas desocupadas cerca de allí, tomó una silla, se sentó a la misma mesa en que conversaban los caballeros y pidió como lo hubiera hecho el mismo Wilfredo el Velloso, su taza. Le fue servida; tomóla, pagó y fuese como había entrado, sin que los dos señores suspendiesen su conversación, ni se asombrasen de lo que en cualquiera otra parte sería acción osada e impertinente.²⁰

És evident que Darío compta amb prou coneixement de la vida de cafè per saber que es tracta d'una institució burgesa, però de caràcter obert, on el merfet de poder-se pagar una tassa de cafè fa inqüestionable la presència de qualsevol individu al local —sempre dins d'un ordre.²¹ Aquest ordre no és ben bé trencat per la presència de l'obrer al cafè, sinó pel fet de compartir taula amb dos homes de negocis, però com que no reparen en la seva presència, la seva manca de reacció implica un efecte de reconeixement. Darío no parla d'impassibilitat, sinó d'imperceptibilitat, ja que la condició d'obrer no ha estat esborrada però sí coberta per l'orgull ciutadà, legitimant-se ell mateix amb la força del treball que es converteix en la capacitat adquisitiva de poder-se sufragar un cafè, com un industrial, com un empresari, com un comerciant. Així doncs, sufragar-se un cafè implica no només una defensa del sufragi universal, constitutiu de la vida democràtica a la ciutat, sinó el sorgiment d'un nou estat de coses, escenificat en el local, però que es projecta en el conjunt de la vida urbana.

Certament, cal considerar una exageració l'al·lusió a Guifré el Pilós per caracteritzar aquest personatge, però alhora mostra com Darío ja coneix certes mitologies nacionals catalanes abans d'arribar a Barcelona, fins al punt de poder emprar-les tòpicament. I no deixa de ser interessant des del punt de vista del relleu de l'aristocràcia per a la classe burgesa, primer, i a la vista d'aquesta escena, en aquest moment també per al proletariat. O, si més no, així ho llegeix Darío, potser alhora que ho desitja. Quan aquest personatge s'acaba el seu cafè i torna al carrer, el narrador el segueix:

19. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 11.

20. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 11.

21. Vegeu ANTONI MARTÍ MONTERDE, *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Por la Rambla va ese mismo obrero, y su paso y su gesto implican una posesión inaudita del más estupendo de los orgullos; el orgullo de una democracia llevada hasta el olvido de toda superioridad, a punto de que se diría que todos estos hombres de las fábricas tienen una corona de conde en el cerebro.²²

També cal assenyalar que una comunitat ciutadana interclassista com la recollida per Darío s'assemblava poc a la conflictivitat social que convertiria Barcelona en la Rosa de Foc i que ja aleshores resultava més que perceptible a la ciutat. Però, en tot cas, la impressió de Darío no és del tot desenfocada: parla d'una societat de múltiples dimensions, però unificada per trets ciutadans força coherents, en la seva tensió. De fet, és el que ja havia trobat en «el hervor de la Rambla» mateixa, abans d'entrar al local:

Allí, al pasar, notáis un algo nuevo, extraño, que se impone. Es un fermento que se denuncia inmediato y dominante. Fuera de la energía del alma catalana, fuera de ese tradicional orgullo duro de este país de conquistadores y menestrales, fuera de lo permanente, de lo histórico, triunfa un viento moderno que trae algo del porvenir; es la Social que está en el ambiente; es la imposición del fenómeno futuro que se deja ver; es el secreto a voces de la blusa y de la gorra, que todos saben, que todos sienten, que todos comprenden, y que en ninguna parte como aquí resalta de manera tan palpable en magnífico alto-relieve. Que la ciudad condal, que estos hombres fuertes de antiguo, que tuvieron poetas en el Rouy duques de Atenas, que anduvieron en cosas de conquistas y guerras por las sendas del globo, y extendieron siempre su soberbia como una bandera; que esta tierra de trabajadores, de honradez artesana y de vanidad heroica, esté siempre de pie manifestando su musculatura y su empuje, no es extraño; y que el desnivel causante de la sorda amenaza que hoy va por el corazón de la tierra formando el terremoto de mañana, haya aquí provocado más que en parte alguna la actitud de las clases laboriosas que comprenden la aproximación de un universal cambio, no es sino hecho que se impone por su ley lógica.²³

Ara bé: a partir d'aquesta percepció social, Darío articula tota una altra sèrie de consideracions que tenen a veure amb l'articulació política d'Espanya, en què Barcelona, Catalunya, ja no encaixen.

Modernismes i catalanisme

Darío percep clarament com la composició i l'articulació social, i la força social mateixa, van esclatant tant en el treball com en el conflicte, en el progrés i en la reacció. Aquesta oposició articula una crítica explícita a l'immobilisme d'Espanya i un suport implícit al dinamisme de Catalunya que, en aquells moments, comença a debatre seriosament les alternatives a la seva posició política, i a argumentar-les no només al seu si, o enfront dels possibles interlocutors a Espanya, sinó també davant dels visitants.

Un visitant, en aquest cas Darío, que ja abans d'emprendre el viatge tenia una certa idea d'aquest debat, però que ara es troba amb el fet que diverses persones, des de diverses posicions, l'hi mostren com una qüestió vivament plantejada a les tertúlies i als carrers.

Observo que en todos aquí da la nota imperante, además de esa señaladísima demostración de independencia social, la de un regionalismo que no discute, una elevación y engrandecimiento del espíritu catalán sobre la nación entera, un deseo de que se consideren esas fuerzas y esas luces, aisladas del acervo común, solas en el grupo del reino, única y exclusivamente en Cataluña, de Cataluña y para Cataluña. No se queda tan solamente el ímpetu en la propaganda regional, se va más allá de un deseo contemporizador de autonomía, se llega hasta el más claro y convencido separatismo. Allí sospechamos algo de esto; pero aquí ello se toca, y nos hiere los ojos con su evidencia.²⁴

Al costat de la revolució social, el trencament amb Espanya forma part de la mirada a una Barcelona que encapçala, com Buenos Aires, un projecte d'abast nacional. I, de Buenos Aires estant, ja era perceptible el que la presència fa palès. No deu passar inadvertit que l'enunciat «hiere los ojos» no implica necessàriament una apreciació de desgrat, sinó d'enlluernament ineludible. I aquesta no deixa de ser una de les convencions del llibre de viatges a indrets una mica coneguts en la distància: la confirmació, amb escreix, de les informacions de què hom disposa abans de l'arribada. En aquest cas, la circulació dels debats polítics prepara una apreciació que, un cop enmig d'aquell debat, resulta desbordada en la seva constatació.

En realitat, això tenia poc a veure amb la independència de Cuba, rerefons del reportatge —on, d'altra banda, el paper dels catalans no va ser precisament gaire lluït, ni menys encara diferent substantivament de la d'altres neocolonitzadors del segle XIX. La pèrdua de Cuba és només un context, no un rerefons. Tota una altra qüestió és que sigui, precisament, la riquesa generada a

22. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 12.

23. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 11.

24. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 11.

les colònies pels indians el que permeti als joves modernistes construir la seva autonomia artística al marge de les preocupacions econòmiques, de la mateixa manera que els seus pares bastien edificis d'estiueig on s'entapissaven les estances amb indians i les façanes amb motius al·legòrics d'aquella situació. Res de tot això converteix la relació entre Barcelona i Madrid en una dialèctica colonial. Per molt que de vegades es vulgui fer un reduccionisme a situacions postcoloniales, i per molt que s'hi pugui adduir la retòrica del Decret de Nova Planta, aquesta simplificació ha de ser considerada fallaç: la Barcelona industriosa del segle XIX no es comporta, en cap moment, com una colònia, mentre que per a la capital argentina aquesta situació és un passat formalment superat, institucionalment acabat, però que encara no té tots els aspectes problemàtics resolts, ni molt menys, pel que fa a la percepció que se'n té des d'Espanya. Mirar de llegir en clau colonial-postcolonial el debat Catalunya-Espanya no és només una ingenuïtat, sinó també un rebaixament de la seva complexitat i la dissolució de la posició de força de Barcelona en una actitud que no té res a veure amb la realitat: resulta impensable que una colònia es plantegi regenerar políticament, culturalment, socialment o econòmicament la potència dominadora, sobretot si tenim present que tal potència ja no ho és i que, a sobre, forma part de la mateixa geografia peninsular, amb Portugal.

Això ho aprecia molt bé Darío, que en cap moment explica la dimensió i força social del catalanisme amb relació als esdeveniments recents d'ultramar. Però no és menys cert que el comentari de la realitat catalana en aquest llibre es troba implicat en la mirada americana a la crisi de fi de segle a Espanya. Perquè, en la seva perspectiva, Madrid és ultramar, com Barcelona. I totes dues són mirades amb un filtre francès.

Per això la seva percepció de Catalunya és específica. I de la seva especificitat, Darío no dubta desprendre'n les següents conclusions alhora que realitza una afuada caracterització de les diverses posicions:

Hace poco, en una fiesta industrial, en momentos en que llegaban amargas noticias de la guerra, ciertos trabajadores arrancaron de su asta una bandera de España y la sustituyeron por una bandera roja. Mientras esto pasa en la capa inferior, arriba y en la zona media, cada cual por su lado, se mueven los autonomistas, los francesistas y los separatistas. Los unos quieren que Cataluña recobre sus antiguos derechos y fueros, que no le fueron quitados sino al comenzar este siglo; los otros pretenden la anexión a Francia, yo no sé por qué, pues la centralización absoluta de allá les pondría a lo mejor, en el mismo caso que el Poitou ó la Provenza, y las reales relaciones y simpatías con el vecino francés no pasan de vagas y platónicas manifestaciones de felibres; una cigarra canta de este lado, otra contesta del otro: no creo que entre Mistral y Mossén Jacinto Verdager vayan a lograr mejor cosa. Los otros sueñan con una separación completa, con la constitución del Estado de Cataluña libre y solo. Claro es que, además de

estas divisiones, existen los catalanes nacionales, o partidarios del régimen actual, de Cataluña en España; pero estos son, naturalmente, los pocos, los favorecidos por el gobierno, o los que con la organización de hoy logran ventajas o ganancias que de otra manera no existirían.²⁵

Entretanto, trabajan. Ellos han erizado su tierra de chimeneas, han puesto por todas partes los corazones de las fábricas. Tienen buena mente y lengua, poetas y artistas de primer orden; pero están ricamente provistos de ingenieros é industriales.

La qüestió del pas del regionalisme a l'anomenat separatisme és plantejada de manera continua, no merament contigua, a la qüestió social, i a partir d'aquesta transversalitat de la desafecció per Espanya analitza les diverses alternatives aleshores en debat, amb una gran lucidesa comparativa, si atenem a la consciència de la realitat cultural del *felibritge* occitanista i del català al Rosselló. Fins i tot la perspectiva dels partidaris de romandre dins d'Espanya és plantejada en uns termes, ben actuals, que exposats de manera tan clara fins i tot avui dia incitarien a una notable polèmica.

Però, fonamentalment, les argumentacions del nicaragüenc s'articulen sobre la pròpia modernitat barcelonina, i, tal como passa en els grans projectes modernitzadors, es vincula la força de la capital amb la vertebració del país: la idea de gran ciutat com a motor nacional, com en el cas argentí, o abans en el cas francès del segon Imperi, fa de Barcelona el lloc on es mostren alhora les contradiccions de la situació i les seves possibilitats, a través de la hipotètica ruptura, que no pren les forces merament del discurs romàntic, sinó del liberalisme de caràcter urbà. Per això els seus interlocutors sobre la qüestió nacional, a Barcelona, són tan diversos, perquè en el debat nacional participa tot el cos social català, representat amb totes les seves forces i respectives opcions:

Dan gran copia de razones y argumentos, desde que uno toca el tema, y no andan del todo alejados de la razón y de la justicia. He comparado durante el corto tiempo que me ha tocado permanecer en Barcelona, juicios distintos y diversas maneras de pensar que van todas a un mismo fin en sus diferentes modos de exposición. He recibido la visita de un catedrático de la Universidad, persona eminente y de sabiduría y consejo; he hablado con ricos industriales, con artistas y con obreros. Pues os digo que en todos está el mismo convencimiento, que tratan de sí mismos como en casa y hogar aparte, que en el cuerpo de España constituyen una individualidad que pugna por desasirse del organismo a que pertenecen, por creerse sangre y elemento distinto en ese organismo,

25. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 15.

y quién con palabras doctas, quién con el idioma convincente de los números, quién violento y con una argumentación de dinamita, se encuentran en el punto en que se va a la proclamación de la unidad, independencia y soberanía de Cataluña, no ya en España sino fuera de España.²⁶

En aquest punt, val a dir que Barcelona és considerada el centre d'un nacionalisme constructiu, factor de modernització en el qual, com ha assenyalat amb lucidesa Vicente Cacho, com en la resta d'Europa, liberalisme, socialisme i nacionalisme constitueixen una constel·lació teòrica que, en el cas català, esdevé clau perquè la modernització sigui efectiva i profunda.

Ara bé: com Darío constata en temps real, Catalunya comença a contestar nítidament els entrebancs que Espanya significa en aquesta modernització, i l'ús dels termes col·lectius i el subratllat de la seva diversitat ideològica i de classes resulta pertinent, a l'entendre de Cacho, qui assenyala «el acierto de los jóvenes nacionalistas catalanes de fin de siglo al situar decididamente en el plano de la sociedad, y no en el de la política, la afirmación nacionalista», en línia amb el que els principals teoritzadors europeus del moment havien fet en els seus respectius contextos; és a dir: «Fue el recurrir a un pueblo, con todas sus potencialidades de progreso, aunque también con todas sus inercias seculares, lo que permitió ir haciendo progresivamente realidad, formulándola en términos renovadores la utopía que inicialmente aceptaban tan solo unos pocos patriotas».²⁷ Aquesta situació de la societat catalana, intensificada en els carrers de la capital, centre i motor del procés i del progrés, és la que Darío es troba en arribar a Barcelona, formulant-se una sèrie de preguntes que recull i fa seves:

Y riente, alegre, bulliciosa, moderna, quizá un tanto afrancesada y por lo tanto graciosa, llena de elegancia. Barcelona sostiene lo que dice, y dice que habría hecho mucho más de lo que hoy nos asombra y nos encanta, si se lo hubiese permitido la tutela gubernativa, pues no puede abrir una plaza si no va la licencia de la corte, y de la corte van los ingenieros y los arquitectos y los empleados, a agriar más la levadura; y así, a pasos, a pasos cortos, han adelantado, se han puesto los catalanes a la cabeza. ¿Qué habría hecho Cataluña autónoma, esta gran Cataluña a cuya faz maravillosa he creído contemplar bajo el azul, ya a la orilla de su bravo mar, ya en momentos crepusculares y apacibles, sobre los juegos de agua de su paseo favorito, en donde un simulacro divino rige armoniosamente una cuadriga de oro?²⁸

26. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 12-13.

27. VICENTE CACHO VIU, *El nacionalismo catalán como factor de modernización*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pàg. 29-30.

28. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 14.

A aquesta qüestió de la pluralitat del catalanisme i la seva contextualització s'afegeix el fet que Darío no esborra —com fan d'altres viatgers a la península— la diferència lingüística, que ja hem vist que considera clau, al costat de la industrial i obrera. Ja en les primeres pàgines de la primera crònica recull un diàleg, a la Rambla mateixa sota l'estàtua de Colón, i assenyala: «Lástima es que no pueda darlo en catalán como lo oí, pues ganaría en hierro».²⁹ En parlar de Rusiñol, fins i tot arriba a afirmar que «Bellamente, noblemente, a la cabeza de la juventud, Rusiñol, que no escribe sino en catalán, pone en Cataluña una corriente de Arte puro, de generosos ideales, de virtud y excelencia trascendentes».³⁰ I quan visita finalment Els Quatre Gats, insisteix en què:

Naturalmente, los títeres de los Quatre Gats hablan en catalán, y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en la escena. Era una pieza de argumento local, que debe de haber sido muy graciosa, cuando la gente reía tanto. Yo no pude entender sino que a uno de los personajes le llovían palos, como en Moliere; y que la milicia no estaba muy bien tratada.³¹

De fet, a diferència de la transcripció del diàleg inicial sentit al capdavant de la Rambla, en el moment en què Pere Romeu li fa a mans un anunci, Darío no dubta a transcriure'l en català, per a després afegir:

Ese cabaret es una de las muestras del estado intelectual de la capital catalana, y el observador tiene mucho en donde echar la sonda. Desde luego, sé ya que en Madrid me encontraré en otra atmósfera, que si aquí existe un afrancesamiento que detona, ello ha entrado por una ventana abierta a la luz universal, lo cual sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir del olor de cosas viejas. Un Rusiñol es floración que significa el triunfo de la vida moderna y la promesa del futuro en un país en donde sociológica y mentalmente, se ejerce y cultiva ese don que da siempre la victoria: la fuerza.³²

Però cal recordar que del primer que dona compte Darío en el seu llibre és del fenomen de la capital catalana, i de la seva complexitat. Són força recurrents els comentaris sobre l'afrancesament de Els Quatre Gats, i per extensió de la vida cultural barcelonina durant l'època modernista.³³ Certament, aquesta

29. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 9.

30. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 17.

31. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 19.

32. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 17.

33. VEJEU JOSEP BARGALLÓ, *Les set vides de Pere Romeu. Indians, modernistes i sportsmen*, Barcelona, A contravent, 2016.

seria la connexió més evident amb el Santiago Rusiñol que havia conegut a París, i que de París havia portat aquesta definició de local bohemi, més proper a la taverna que al Cafè, però que desenvolupava la funció artística i intel·lectual d'aquesta darrera institució de la modernitat literària europea. Cap al carrer Montsió, doncs, s'encamina Darío, perquè:

Me dijeron que podía encontrar a Rusiñol en el café de los *Quatre Gats*. Allí fui. En una estrecha calle se advierte la curiosa arquitectura de la entrada de ese rincón artístico. Pasé una verja de bien trabajado hierro, y me encontré en el famoso recinto con el no menos famoso Per[e] Romeu. Es éste el dueño, o empresario principal del cabaret; alto, delgado, de larga melena, tipo del Barrio Latino parisiense, y cuya negra indumentaria se enflora con una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores, no sé hasta qué punto *pour épater le bourgeois*. [...] Los *cuatro gatos* son algo así como un remedo del Chat Noir de París, con Per Romeu por Salís, un Salís silencioso, un gentilhomme *cabaretier* que creo que es pintor de cierto fuste, pero que no se señala por su sonoridad.³⁴

El cercle està tancat, la realitat de l'afrancesament barceloní esdevé fantasmagoria en la semblança. Però el que queda de la intersecció d'una i altra és una sensació que també es dona a la capital argentina: la d'estar en dos llocs alhora, en el propi indret i en el vast món d'una xarxa de ciutats i països relacionats per un mateix tarannà modern. I aquesta és la gran diferència cultural entre aquestes dues ciutats, amb París com a model i extensió del propi camp literari, i la capital d'Espanya —excepció feta, i desplaçada, de Gómez Carrillo, editor de Garnier, i de Alejandro Sawa, no menys desplaçats, i en el cas del segon, de manera gairebé tràgica.

El Modernisme com a cosmopolitisme

Una de les disquisicions més significatives sobre la diferència entre Catalunya i Espanya que Darío assenyala és, com hem vist, la relativa al Modernisme en termes estètics; però del seu vincle amb la política es desprèn que les seves meditacions tenen sempre també un component ciutadà. Perquè és la mateixa definició de ciutadania la que es posava en joc, en l'articulació, o no, dels referents moderns. I aquesta articulació desborda els límits locals o nacionals, precisament alhora que els defineix. El modernisme, com altres grans corrents espirituals, és internacional. Però ni aquesta internacionalitat resulta senzilla d'articular, ni és percebuda de manera neutra per part dels diversos lectors del seu reportatge.

Lògicament, es tractava d'alguna cosa més que una percepció distanciada, i qualsevol argumentació de l'autor respecte d'aquesta dimensió internacional no deixa de gravitar sobre la seva pròpia experiència amb la literatura i la crítica espanyola, especialment amb la reacció que la seva poesia havia produït en alguns autors espanyols. Però, més enllà de la recepció de la seva pròpia obra, hi ha una estructura susceptible de ser comentada que parteix de la premsa i s'estén fins a les arts plàstiques: «Caso muy distinto sucede en la capital del principado catalán», o que «En pintura, el modernismo tampoco tiene representantes, fuera de algunos catalanes», són arguments reiterats en tot el llibre, també en els passatges en què, tot donant compte del que trobava a Madrid, se'n recorda del que havia conegut a Barcelona:

Puede verse constantemente en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con «s» y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran. No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro —o impuro, señores preceptistas— se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. El formalismo tradicional, por una parte; la concepción de una moral y de una estética especiales, por otra, han arraigado el españolismo, que, según don Juan Valera, no puede arrancarse «ni a veinticinco tirones». Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.³⁵

Aquesta anotació, «El Modernismo», datada el 28 de novembre de 1899, constitueix sens dubte una reformulació de l'ideari modernista en relació a les seves possibilitats ibèriques i les impossibilitats hispàniques, que crida a superar. D'una banda, no pot passar inadvertida la manera com Darío planteja la seva resposta a les crítiques rebudes com una discussió sobre els temps relatius de les respectives tradicions. De l'altra, l'excepcionalitat de Barcelona és respecte a Espanya, respecte al corrent cosmopolita, al «soplo cosmopolita». Aleshores, tant Buenos Aires com Barcelona, són ciutats on la vida estava irisada per la tipografia, tant la de la premsa diària com per les revistes, com passava a París, la qual cosa Rubén Darío no s'estarà de valorar com un dels signes d'afinitat: retratistes, il·lustradors i caricaturistes, cartellistes, arts decoratives, revistes, són considerats

34. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 18.

35. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 311.

com una estructura desenvolupada a Catalunya, incipient a Madrid, imprescindible de qualsevol manera si es vol atènyer una afinitat amb el ritme imparabile de les novetats.³⁶ L'excepcionalitat de Catalunya, doncs, la situa en el mateix *tempo* gràfic que la capital americana, i en línia amb el de la francesa:

Los catalanes sí han hecho lo posible, con exceso quizá, por dar su nota en el progreso artístico moderno. Desde su literatura, que cuenta, entre otros, con Rusiñol, Maragall, Utrillo, hasta su pintura y artes decorativas, que cuentan con el mismo Rusiñol, Casas, de un ingenio digno de todo encomio y atención; Pichot y otros que, como Nonell-Monturiol, se hacen notar no solamente en Barcelona, sino en París y otras ciudades de arte y de ideas. [...] Desde *L'Avenç* hasta el *Pél y Ploma*, que hoy sostienen Utrillo y Casas, se ha visto que existen elementos para publicaciones exclusivamente «modernas», de una *élite* artística y literaria. *Pél y Ploma* es una hoja semejante al *Gil Blas Illustré*, de carácter popular, mas sin perder lo aristó; y siempre en su primera plana hay un dibujo de Casas, que aplauden lápices de Munich, Londres o París. El mismo Pere Romeu, de quien os he hablado a propósito de su famoso cabaret de los *Quatre Gats*, ha estado publicando una hoja semejante, con ayuda de Casas, y de un valor artístico notable.³⁷

Resulta força curiosa l'enumeració que fa el poeta, ja que situa Utrillo entre els escriptors, i reconeix Rusiñol en tots dos perfils de modernista. El fet que Darío conegui les revistes que esmenta li dóna aquesta perspectiva múltiple de les figures del modernisme català, importantíssima, ja que si bé és cert que quan Casas i Rusiñol s'instal·len en el Moulin de la Galette, ja hi havien esdevingut totes les transformacions artístiques que hi cabien —sense treure'ls mèrit ni reconeixement pel que fa a la introducció a Catalunya d'aquestes tècniques i tendències pictòriques— no és menys cert que les cròniques de Rusiñol, com les d'Utrillo i Casas en 1900, impliquen la literatura periodística com a aportació determinant. I, en aquest punt, no es pot parlar de cap *décalage*.

Però aquesta qüestió, que aparentment podria semblar limitada a la poètica o a l'estètica modernistes, implica també una consideració sobre el lloc de la modernitat pròpia en el context d'una contemporaneïtat que, necessàriament, vincula el regeneracionisme amb el cosmopolitisme. En aquest punt, les distàncies són clares. En el diari barceloní *La Publicidad*, el 7 d'abril de 1901, apareixia una ressenya de Leopoldo Alas «Clarín» que mostrava molt clarament

la recepció que, entre els principals escriptors espanyols del darrer terç del segle XIX, podien tenir els comentaris del poeta periodista. Ara no subratllarem la reacció a la impressió que Darío ofereix d'Espanya, o del mateix «Clarín», en les seves pàgines, sinó a la perspectiva mateixa:

Al dejar España, nos deja un libro que se titula así: *España contemporánea*... pero Darío, más francés que español en todo, hasta ha preferido las prensas de París para su libro, que le publica Garnier. Aunque la cosa va en castellano, a veces hasta Bueno, el último capítulo se titula «Certámenes y exposiciones», así, con t; errata simbólica, pues signífica, y parece que no, el *galicismo de corazón* que Darío lleva en las entrañas. Sí; yo siento decírselo a mi amigo Darío, y más lo sentiré si no le gusta la noticia; su defecto, mayor diría *inconveniente*, serio, grave, incurable tal vez, es esa *blandura* con que, al educarse, se ha dejado sugerir por la *forma* francesa.³⁸

Tornem, doncs, a les cobertes dels llibres com a signe ruptura de la tradició de la llengua per substituir-la per la tradició literària. Publicar en el camp editorial francès resulta un acte de desobediència de les obligacions de la tradició hispànica, en què resultava inherent que la consagració d'un escriptor americà en llengua castellana només podia venir de trobar un editor espanyol. Però, en el moment en què Darío escriu *España contemporánea*, la situació editorial a la *metròpoli*, paradoxalment, no resulta gaire galdosa: «Hasta hace poco tiempo —y aun hoy mismo, en la mayor parte de las repúblicas, hacia el norte— el sueño rosado de un escritor hispanoamericano era tener un editor en España», però aquesta temptativa ja no té un veritable referent a la capital espanyola: «He querido explorar ese punto en España, y en verdad os digo que he salido del antro vestido de desilusión. Editores y libreros desconsuelan».³⁹ Per tant, l'afinitat literària ve a solidaritzar-se amb la germandat editorial dels Garnier, en un moment en què a Buenos Aires tot just comença a articular-se el camp editorial —mentre que en el cas català, Darío reconeix que els llibres de «l'Avenç, por ejemplo, no tiene nada que envidiar a empresas como el Mercure de France, o la de Deman, de Bruselas».⁴⁰ No deixa de ser, encara, un desig més que una realitat sòlida, tan en un cas com en l'altre; però el que és inequívocament real és que la decisió d'editar a París resulta coherent en tots aquests

36. Vegeu els respectius capítols del llibre de DARÍO sobre «La qüestió de les revistes. La caricatura», i «El cartel en España».

37. DARÍO, *España contemporánea*..., pàg. 316.

38. Leopoldo ALAS «Clarín», [ressenya de] «*España contemporánea* de Rubén Darío», *La Publicidad* (Barcelona, 7 d'abril de 1901), «Revista Mínima», primera plana. Cal asenyalar, però, que l'errata es produeix només en la taula final d'articles, no en el títol del mateix.

39. DARÍO, *España contemporánea*..., pàg. 201.

40. DARÍO, *España contemporánea*..., pàg. 201.

plans, i que per la seva banda, com ha resseguit Pura Fernández,⁴¹ un editor que era incapaç de dir ni *buenos días* als seus autors, en canvi, ja havia entès en el tombant de segle que el mercat peninsular resultava insignificant, comparat amb les potencialitats de l'americà, tant pel que fa al mercat editorial i la seva incardinació institucional en els processos d'alfabetització i escolarització, com quant a les figures literàries emergents.

Com es pot apreciar en la reacció de Clarín, no es tracta només d'una qüestió de preferències editorials, o de pèrdua d'influència i domini del camp literari i editorial espanyol sobre l'amèrica, sinó d'una preocupació que no resulta exagerat considerar *espiritual*: per a l'autor de *La Regenta*, hi ha en l'autor d'*España contemporánea* una «sugestión francesa que ha contrahecho el espíritu del joven americano, tal vez de modo irremediable».⁴² I, en tant que *espiritual*, malaltissa: «Sí; el mayor defecto de este libro, tan discreto en muchas cosas, es esa nota cursi, del *mal francés*, que tiene inundado el espíritu de Rubén Darío».⁴³ No resulta sorprenent el to d'aquestes consideracions perquè, de fet, al marge del que signifiqui *España contemporánea*, Leopoldo Alas ja havia anat fent observacions semblants, si més no des de 1893:

El señor Darío es muy decididor, no cabe negarlo; pero es mucho más cursi que decididor, y para corromper el gusto y el idioma y el verso castellano, ni pintado. No tiene en la cabeza más que una indigestión cerebral de lecturas francesas y el prurito de imitar en español ciertos desvaríos de los poetas franceses de tercer orden que quieren hacerse inmortales persignándose con los pies y gracias a otras dislocaciones. [...] Eso es Rubén Darío en castellano viejo.⁴⁴

Pot agradar més o menys el terme cosmopolita, que aleshores es trobava sotmès a un profund debat a França —en el context de la seva pròpia crisi del *quatre-vingt dix-huit*, data de publicació del «J'accuse de Zola»—, però fora de França els valors d'aquell mot romanien encara en vigor. Si bé es cert que Clarín té raó en assenyalar una confusió generalitzada i interessada entre cosmopolita i francès —«lo universal, (que no es lo parisiense)»⁴⁵ confusió sustentada i impul-

sada des de l'existència mateixa de la idea de civilització francesa, cal recordar que en aquells moments, en plena incandescència de l'afer Dreyfus entès com a debat sobre el qual es refundarà el nacionalisme francès, resulta més discutible que es consideri com a mera impostura «esa triste admiración *genèrica* por lo que viene de París; y ese culto a todo lo que va dicho en francés, que adquiere para Darío, como para muchos, sólo por ser francés, un merito, una ventaja».⁴⁶ El que més molesta a Clarín —que no desconeix pas la tradició literària francesa, i que no hauria pas pogut escriure la seva màxima obra, *La Regenta*, sense haver llegit, i molt profundament, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert—, és, en realitat, «lo de hacer versos espanyoles que parezcan traducidos del francés».⁴⁷ I, certament, no anava mal encaminada la crítica del novelista: el mateix Darío no s'estava de subratllar que «Mi adoración por Francia fue, desde mis primeros pasos espirituales, honda e inmensa. Mi sueño fue escribir en lengua francesa...»⁴⁸ És una qüestió que, des de les «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (1896): «Mi esposa es de mi tierra, mi querida de París» havia estat objecte de les més diverses interpretacions i discussions.

Interpretacions i discussions que tenien una clara ambivalència: no era només una qüestió a dilucidar exclusivament al voltant de l'autor d'aquell article, «Los colores del estandarte», publicat abans de fer el viatge a l'Espanya del tombant de segle. Un cop meditates les possibilitats de fer cristal·litzar aquesta adoració en llengua castellana, afegia que en realitat era només en Amèrica on tal cosa era imaginable, «puesto que España está amarullada de tradición, cercada y erizada de españolismo».⁴⁹ De fet, la preocupació per l'absència de l'element tradicional espanyol havia estat una constant en les crítiques dels seus primers llibres, donant-se situacions tan paradoxals com la que havia suscitat la publicació de *Azul*, que el 1888 porta Juan Valera a escriure, en una de les seves *Cartas americanas*:

Con el galicismo mental de Ud. no he sido sólo indulgente, sino que hasta le he aplaudido por lo perfecto. Con todo, yo aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay se combinase la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aun no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no

41. Pura FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX», dins *Tes philis tade dora: miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, CSIC, 1999, pàg. 603-612.

42. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «La editorial Garnier...», pàg. 319.

43. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «La editorial Garnier...», pàg. 319-320.

44. Leopoldo ALAS «Clarín», *La Publicidad*, (26 d'octubre de 1893), dins *Poesia. Revista de Información Poética*, 34-35 (1991), pàg. 114.

45. ALAS «Clarín»: [ressenya de]..., pàg. 318.

46. ALAS «Clarín», [ressenya de]..., pàg. 319.

47. ALAS «Clarín», [ressenya de]..., pàg.

48. Rubén DARÍO, «Los colores del estandarte», *La Nación* (27 de novembre de 1896), dins Günther SCHMIGALLE (ed.), *¿Va a arder París?*, Madrid, Veintisiete Letras, 2008, pàg. 63.

49. DARÍO, «Los colores del...», pàg. 64.

puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico. De todos modos, con la superior riqueza y con la mayor variedad de elementos, saldría de su cerebro de Ud. algo menos exclusivo y con más altos, puros y serenos ideales: algo más *azul* que el azul de su libro de usted: algo que tirase menos a lo verde y a lo negro. Y por cima de todo, se mostrarían más claras y más marcadas la originalidad de Ud. y su individualidad de escritor.⁵⁰

Resulta imprescindible subratllar que, des de la perspectiva de Valera, resulta senzill integrar l'element espanyol, al costat dels altres, en el calidoscopi de referències palpables en l'obra del poeta, fins el punt que Luis Monguió ha arribat a considerar aquestes paraules com una invitació al cosmopolitisme.⁵¹ Si fos tan fàcil, si es tractés d'una mera juxtaposició, el modernisme no hauria significat cap problema per la cultura espanyola finisecular; l'actitud de condescendència de l'autor de Pepita Jiménez, però, impedeix tal transparència, que no és individual, sinó estructural. La ruptura era condició de possibilitat del modernisme, precisament per la incapacitat de gran part dels escriptors espanyols d'apreciar-hi res més que un menysteniment de la pròpia tradició: una tradició que implicava la supeditació acrítica d'allò americà a allò espanyol. En aquesta tessitura, les poques i incipients excepcions espanyoles dins tal context resulten, senzillament, irrelevantes.

En aquesta situació, i davant aquestes reaccions, Darío replicarà que ell no és pas el culpable d'haver «contagiado a la juventud de América», del que Clarín anomenava el «mal francés» i Valera «galicismo mental», sinó que

La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y de desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaron algunos escritores peninsulares secó en absoluto nuestras simpatías y los alejó tanto de la antigua madre patria, que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan el alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España. Y tuvimos entonces que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de todos los pueblos del mundo.⁵²

50. Juan VALERA, «Azul», *Cartas americanas*, Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889, pàg. 236-237.

51. Luis MONGUIÓ, «De la Problemática del Modernismo: La Crítica y el "Cosmopolitismo"», *Revista Iberoamericana*, XXVIII, 53 (gener-juny de 1962), pàg. 77.

52. Rubén DARÍO, «María Guerrero», dins Antonio Vilanova, *España contemporánea*, p. 15.

L'afirmació «Buenos Aires. Cosmópolis», amb què el pròleg de *Prosas Profanas* increpava al «abuelo espanyol de barba blanca»,⁵³ ha pres cos de manera definitiva poc després d'aquell llibre. Aquests arguments, que Darío havia publicat a *La Nación* el 12 de juny de 1897, es reafirmen en «El Modernismo», el capítol d'Espanya contemporània en què més clarament s'exposa com les mateixes argumentacions generacionals americanes serveixen pràcticament per mostrar la ruptura catalana amb Espanya;

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia. [...] Y digo: esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente.⁵⁴

Per això resulta tan important subratllar que el pensament modern, en el cas català, no desvincula el pla intel·lectual del polític i social, i precisament per això, el catalanisme resulta un factor decisiu de modernització i d'universalització.

Ja «En Barcelona» havia quedat força clar que aquests trets del catalanisme resultaven determinants, i no només per constituir una oposició al projecte polític espanyol, sinó precisament per tot el contrari: per plantejar-se independentment de la relació, ineludible en altres plans, amb el camp intel·lectual i polític espanyol. Per Darío, el més important que veu a Catalunya és:

movimiento intelectual que ha seguido, paralelamente, al movimiento político y social. Esa evolución que se ha manifestado en el mundo en estos últimos años y que constituye lo que se dice propiamente el pensamiento «moderno» ó nuevo, ha tenido aquí su aparición y su triunfo, más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo; y aunque se tache a los promotores de ese movimiento, de industrialistas, catalanistas, o egoístas, es el caso que ellos, permaneciendo catalanes, son universales. La influencia de ese grupo se nota en Barcelona no solamente en los espíritus escogidos, sino también en las aplicaciones industriales, que van al pueblo, que enseñan objetivamente a la muchedumbre; las calles se ven en una primavera de carteles o *affiches* que alegran los ojos en su fiesta de líneas y colores; las revistas ilus-

53. Rubén DARÍO, «Palabras liminares», *Prosas profanas, Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pàg. 158.

54. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 314.

tradas pululan, hechas a maravilla: las impresiones igualan a las mejores de Alemania, Francia, Inglaterra o Estados Unidos, tanto en el libro común y barato como en la tipografía de arte y costo.⁵⁵

En aquest punt cal tenir present com es distribueixen les tensions nacionals envers el modernisme —i el seu cosmopolitisme o internacionalisme— dins la literatura espanyola. Mentre Valera i Clarín semblen orientar les seves discussions respecte a les dimensions polítiques del modernisme americà, pel que fa al modernisme català són Miguel de Unamuno i, sobretot, Pío Baroja, els qui s'ocuparan de debatre i rebatre la concomitància entre projectes polítics i moviments culturals —la qual cosa, en el cas d'Unamuno, s'accentuarà sobretot a partir del sorgiment del *Noucentisme*. Valera és qui de seguida va plantejar la nova estètica com una forma de desarrelament, en entendre que,

Si el libro, impreso en Valparaíso, en este año 1888, no estuviese escrito en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío: de suerte que, por los nombres, no parece sino que Ud. Quiere ser o es de todos los países, castas y tribus.⁵⁶

Pel que fa a Baroja i el Modernisme català, cal remarcar que, en 1907, no va dubtar en fer una associació d'idees que només pot sorprendre relativament: «Los caracteres generales de la intelectualidad judía son en todas partes la habilidad, la tendencia internacionalista, el odio a la guerra y a todo lo violento y el amor al lujo»,⁵⁷ la qual cosa, per descomptat, no hauria d'entendre's en termes pejoratiu si no fos pel to que traspuja aquesta caracterització, a la qual afegeix que «el catalán intelectual es emigrante y se desnacionaliza pronto, y en esto asoma el judío. [...] Yo no sé si estos escritores y artistas catalanes [Fortuny, Casas, Rusiñol, entre d'altres] la mayoría poco amigos de España, son semitas o no; pero lo parecen».⁵⁸ La novetat més sorprenent d'aquestes argumentacions en contra del cosmopolitisme modernista és la síntesi d'antisemitisme, antimodernisme i anticatalanisme en una sola percepció, que es desenvoluparà poc més tard, encara més detalladament, en 1910:

55. DARÍO, *España contemporánea...*, pàg. 16.

56. Juan VALERA, *Cartas americanas*, Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889, pàg. 214-215.

57. Pío BAROJA, «El problema catalán. La influencia judía», Madrid, *El Mundo* (15 de novembre de 1907).

58. BAROJA, «El problema catalán...».

Barcelona me parece una ciudad exuberante, en la cual, a pesar del cosmopolitismo que producen los puertos concurridos como el suyo, se mantiene íntimamente hispánica, extraordinariamente española.

En cambio, la producción intelectual barcelonesa, ¿qué impresión da? Hay drama en catalán que parece escrito en Noruega; versos que parecen confeccionados en el bulevar de Montmartre; comedias lacrimosas, como las de Rusiñol, en las cuales se encuentra uno como disuelto en un mar de merengue internacional; hay de todo: sueco, noruego, dinamarqués y hasta tártaro; lo que no se ve es que haya nada catalán; por lo menos, nada alto, nada fuerte, nada digno del país.

Todos los productos de la intelectualidad catalanista actual me parecen híbridos, sin el sello de la raza. Me dan la impresión de esas comidas de hotel y de *sleeping-car*, que todas se componen de una tortilla a la francesa y de un pollo desabrido envuelto en ensalada.

Aquí, en las cocinas de esos primates del intelectualismo catalanista, se huele a Emerson y a Carlyle, a Nietzsche y a Ruskin; lo que no aparece por ningún lado es el olor de la tierra.⁵⁹

Les argumentacions de Baroja no resulten excepcionals en el seu context —tret de l'explicitació del matís antisemita, veritablement una novetat en aquest sentit, perquè encara romania latent en l'article de Valera sobre Darío, tot i fer-ne esment. Potser hauria dit gairebé el mateix de qualsevol altra literatura europea; però no amb la mateixa virulència, ni sentint-ho com una desposseïció o una pèrdua irreparable.

Aquesta seria la gran diferència entre la percepció espanyola dels dos modernismes, en un moment en què el camí específicament espanyol per al modernisme no solament sembla excepcional, sinó fins i tot contrari a la idea d'Espanya preconitzada per la generació d'escriptors dominant en aquell moment en el camp intel·lectual de Madrid. Com assenyala Darío, les possibilitats d'una regeneració espanyola, a la qual encoratja i s'esforça per detectar elements que, per excepcionals que siguin, resultin remarcables, xoquen amb un entramat d'evidències reconeixibles en l'actitud generalitzada:

la casa de Lope cerrada a toda idea que no huela al aceite de las propias olivas, cuando la casa de Moliere y la casa de Shakespeare no se cierran; proteccionismo de las vejeces más ó menos gloriosas, a cuyo regimiento pertenece, o de amistades y simpatías

59. «Divagaciones acerca de Barcelona», Conferència pronunciada el 25 de març de 1910 a la Casa del Pueblo de Barcelona, Barcelona, *El Progreso* (26 de març de 1910), dins *Divagaciones Apasionadas, Obras. Completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pàg. 526.

personales, con daño de tres jóvenes modestos que han hecho un plausible esfuerzo; repudio de lo catalán, sin duda por las lecciones de arte y trabajo que Barcelona da; expulsión de lo bello *francés* a causa seguramente de que lo propio anda escaso; y, punto de mira principal, el dinero, el ansiado dinero, —cuya lindeza no nos atrevemos a contradecirle. *¿Cómo no?* ¡Oh, no, buen señor!

Aquests són els trets que constitueixen una unitat discursiva en la situació politico-cultural espanyola del moment; les excepcions, però, estan en un altre lloc. O es faran esperar. Contra aquests trets, Darío contrasta la perspectiva d'una Barcelona a la qual, tot i que no li dedica explícitament més que un capítol, retorna de manera recurrent, considerant-la capital d'un projecte modernitzador d'abast nacional, local i universal alhora, com una pedra de toc del camí que ell mateix havia iniciat, igual que Rusiñol, emmirallant-se en París, sense oblidar la realitat immediata de Barcelona o de Buenos Aires.

Camp intel·lectual

El ressò de l'afer Dreyfuss a Barcelona

Joaquim Coll i Amargós

Vagi per davant que quan parlo de l'impacte de l'escàndol Dreyfus a Barcelona em refereixo al seu ressò en el si dels diferents sectors polítics i intel·lectuals catalans principalment.¹ Òbviament, això no s'explica sense tenir en compte que fou la cultura francesa la que serví de via de penetració de la major part dels corrents culturals, dels models ideològics i de les proposicions polítiques durant el període de l'entre-dos-segles a Barcelona, com a gran ciutat en construcció que s'emmirallava en París. Perquè no podem oblidar que França exerceix una hegemonia ideològica i política determinant a Espanya des del final del segle XIX fins a la fi de la Primera Guerra Mundial, com molt bé ha estudiat l'hispanista Paul Aubert.² Una dependència que es transforma en subordinació de la política internacional, colonial, econòmica i cultural espanyola a la francesa. La centralitat de la cultura francesa és un fet general entre les elits, de manera que la situació de crisi que travessa la França de la III República, particularment entre 1892 i 1899, s'interpreta a ulls de molts analistes coetanis com el laboratori del que després podria succeir arreu del continent.

En aquest sentit, la transformació en el llenguatge del terme «intel·lectual», que d'adjectiu esdevé substantiu per identificar individus o grups professionals, particularment del camp de les lletres, va tenir lloc a la major part dels països europeus entre 1895 i 1900, com ha posat en relleu Christophe Charle.³ Cal especificar que això succeí en les cultures llatines, mentre que a l'espai anglosaxó el terme intel·lectual mai va gaudir del mateix prestigi que a França, on es creà en aquells anys justament l'anomenat partit dels intel·lectuals per defensar la innocència del capità d'origen jueu Alfred Dreyfus i per exigir més justícia i ètica pública.⁴

Pel que fa a l'aparició dels intel·lectuals en els casos català i espanyol, el tema ha estat força estudiat per la història cultural i política, i ratifica aquest

1. Vaig dedicar a aquest tema la meua tesi de llicenciatura, posteriorment publicada amb el títol: *El catalanisme conservador davant l'afer Dreyfus (1894-1906)*, Barcelona, 1994. En la present contribució sintetitzo i reprenc moltes de les qüestions que vaig plantejar a la recerca esmentada.

2. Paul AUBERT, [L'influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIX siècle à la Première Guerre Mondiale (1875-1918)], dins el llibre *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, 1989.

3. Christophe CHARLE, *Naissance des «Intellectuels» (1890-1900)*, París, 1992.

4. Sobre l'afer hi ha diverses obres de referència, entre les quals destaquen: Philippe ORIOL, *Histoire de l'affaire Dreyfus*, París, 2014, i Bertrand JOLY, *Histoire politique de l'affaire Dreyfus*, París, 2014.



«La rehabilitació de'n Dreyfus», *La Campana de Gràcia*, núm. 1941, Barcelona, 21 de juliol de 1906

tomb decisiu que es produeix entorn de 1898 amb la primera gran crisi de l'Espanya de la Restauració borbònica.⁵ Més enllà de Barcelona, de Catalunya i del conjunt d'Espanya, per entendre l'impacte que sobre l'opinió pública europea va tenir l'afar Dreyfus cal dir que reprèn i explicita una sèrie de problemàtiques i contradiccions que no eren exclusives de la França finisecular, sinó que es manifestaven en graus de diversa intensitat a la resta d'Europa, sobretot a l'àrea llatina. Problemàtiques que podem enunciar de forma breu de la manera següent.

Primerament, la crítica al funcionament del sistema liberal-parlamentari en la mesura que es considerava una forma de representació que falsejava la realitat social. Parlamentarisme identificat amb frau electoral i caciquisme, al costat d'un seguit d'escàndols financers de corrupció on els sectors polítics apareixien greument esquitxats (el fracàs de la construcció del canal de Panamà embrutà la política francesa i la fallida del Banc de Roma, la italiana). A França, els primers teòrics d'aquesta problemàtica van ser Ernest Renan i Hippolyte Taine, les idees dels quals van ser repeses a final de segle i començament del xx per Maurice Barrès i Charles Maurras. I a Espanya, en aquesta línia crítica, hi coincidiren sectors diversos: el republicanisme, l'incipient catalanisme i, després de 1898, el regeneracionisme castellà.

En paral·lel a aquesta crítica al règim parlamentari, realitzada sobretot pels sectors conservadors i tradicionals, pren força un discurs favorable a la descentralització dels estats a fi de posar remei als anomenats mals del cosmopolitisme i al desarrelament social i cultural de l'individu. Aquesta és una línia de connexió particularment important per al catalanisme conservador com veurem aviat.

En segon lloc, el desprestigi del parlamentarisme fa emergir la conflictiva inserció del sector militar en el normal funcionament del sistema liberal i alimenta les solucions cesaristes o la presència de militars en la vida política. Recordem ràpidament el cas del general Boulanger i el boulangisme com a corrent polític a França, o la influència de Polavieja, capità general de les Filipines, que feu afusellar el líder nacionalista José Rizal, però que retornà a Espanya envoltat d'honors i amb un programa pretesament regeneracionista que captivà fins i tot un sector de la burgesia catalana i catalanista.

Tot això en un moment en què les potències europees estan immerses en una cursa colonial/imperialista, mentre que a l'interior d'una societat fortament dividida en classes socials apareixen nous desafiaments a l'ordre burgès com els atemptats terroristes de segell anarquista o el moviment obrer

5. Jordi CASASSAS, *Intel·lectuals, professionals i polítics a la Catalunya contemporània*, Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 1989; E. INMAN FOX, *Ideologia y política en las letras de fin de siglo* (1898), Madrid, Espasa Calpe, 1986, i Carlos SERRANO i Serge SALAÜN, *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

organitzat sindicalment. Recordem que el 2015 es va celebrar el 125 aniversari del Primer de Maig. El 1890 fou el primer any en què els obrers van reclamar els seus drets tant pels carrers de París com de Barcelona a proposta de la II Internacional Socialista. Per tant, quan esclatà l'afer Dreyfus ja feia temps que el sindicalisme lluitava per la jornada de vuit hores.

En tercer lloc, el creuament de dues línies de tensió que es retroalimenten fins als anys trenta del segle xx. D'una banda, una reacció catòlica que és capaç d'adoptar noves fórmules d'agitació i propaganda en lluita contra el liberalisme i el materialisme, amb l'objectiu d'adaptar-se al món modern i a les exigències comunicatives de la nova societat de masses. I de l'altra, un anticlericalisme que coneix una intensitat enorme a la fi del segle i que a Barcelona viu episodis de crema d'esglésies i convents. Només cal recordar l'episodi brutal de la Setmana Tràgica pocs anys més tard.

I, finalment, la difusió d'un discurs hostil als estrangers, resultat de la convergència del vell antijudaisme catòlic i el nou antisemitisme social i econòmic que es vol anticapitalista.⁶ L'enorme ressò a tot Europa de l'obra *La France Juive* (1886), del publicista Édouard Drumont, ho exemplifica fins al punt que traspasa posicions ideològiques de l'esquerra mateixa.⁷ A França se'n feren en molt poc temps 10 edicions amb uns 150.000 exemplars. També a Espanya la literatura antisemita va tenir un gran èxit, amb traduccions immediates al castellà dels principals llibres. A Barcelona en trobem exemplars repartits entre l'Ateneu Barcelonès, la Biblioteca Arús i la Biblioteca de Catalunya, molts dels quals són primeres edicions franceses. A Barcelona s'edita Drumont en castellà, *La Francia judía* (1889) i *El fin de un mundo. Estudio psicológico-social*. També la temàtica maçònica té el seu públic, amb l'obra de Leo Traxil, *Los misterios de la francmasonería* (1887), així com tot el que fa referència a les teories conspiratives judeomaçòniques de la història. Paral·lelament, no cal oblidar que un intens debat intel·lectual es produeix sobre l'ascens i el declivi de les races i les nacions a tot Europa, particularment als països llatins. N'és el millor exemple l'impacte provocat pel sociòleg Edmond Desmolin, *A quoi tient la supériorité des Anglo-saxons?* (1897), que va tenir un gran impacte a la premsa barcelonina i catalana, i que el 1899 fou traduït en plena eclosió del regeneracionisme castellà, concretament pel polític reformista Santiago Alba.⁸

En el marc general d'aquestes problemàtiques i preocupacions, un cop es publica, el gener de 1898, el *J'accuse* d'Émile Zola, tota la premsa espanyola,

particularment la liberal i republicana, però també la més conservadora i catòlica, s'interessa ben aviat pel desenvolupament de l'afer, batejat inicialment com l'escàndol Dreyfus-Zola. I quan el mes d'agost de l'any següent comença a Rennes el segon procés al capità Dreyfus, el seu desenvolupament és seguit amb un gran interès. Cal dir que fora de França, les opinions en general eren molt més favorables a la innocència de l'inculpat. Fou el cas no tan sols de la premsa i dels sectors intel·lectuals, sinó també dels ambients populars de tradició laica i republicana. No podem oblidar el paral·lelisme que establiren els grups anarquistes i republicans espanyols entre la campanya revisionista a França i la campanya que es duia a terme per a la revisió del tràgic procés de Montjuïc, com explica Vicent Robert, que té un dels punts més àlgids justament l'any 1898.

Fruit d'aquest ressò, a les principals biblioteques amb fons d'aquella època trobem primeres edicions franceses de llibres, pamflets, manifestos (particularment del sector dreyfusista) i, òbviament, la immediata traducció del *J'accuse* de Zola, sens dubte l'exemple més revelador de l'interès pel conflicte francofrancès.

Més enllà de les traduccions, també hi va haver producció bibliogràfica pròpia, com ara l'obra de Ramon Sempau i Eduardo de Bray, *El capitán Dreyfus (Historia de un proceso célebre)*, editat per la casa Maucci, a l'octubre de 1899, en dos volums i amb litografies. Sempau, membre de la Colla del Foc Nou, amic de Pere Coromines, escriuria immediatament *Los victimarios de Montjuïc*, de manera que el paral·lelisme amb el cas Dreyfus per la manca de garanties jurídiques quedava prou palès. Abans de l'afer Ferrer, el procés de Montjuïc va ser un precedent de campanya internacional, del qual a França es feren ressò *La revue blanche* i *L'intransigeant*, que donaren també difusió a l'obra de denúncia de Fernando Tarrida del Màrmol, *Les inquisiteurs de l'Espagne* (1897).

Tanmateix, cal no oblidar que, al marge de les qüestions estrictament polítiques i ideològiques, l'afer Dreyfus fou un escàndol judicial farcit de suïcidis, drames personals, cartes falsificades i espionatge. En definitiva, misteri i tensió que van fer les delícies d'amplis sectors de la població. Fou un «culebrot», qualificat com *le feuilleton du siècle*. En el cas català, i molt particularment barceloní, convé fer esment que el periodisme polèmic i de combat s'havia encetat amb la prosa de Mn. Cinto Verdager amb el seu *En defensa pròpia*, lliurat en dues sèries el 1895 i el 1897, escàndol que conté també molts dels ingredients del fulletó, mentre que alhora dibuixa potents fractures ideològiques i situa l'escriptor, igual que Zola poc més tard, com una figura que es rebel·la contra la tirania i que reclama la seva llibertat.

Tornant a l'afer Dreyfus, el moment de més gran atenció fou sens dubte durant les setmanes que van seguir l'inici del procés de Rennes, on periodistes de tot el món s'instal·laren amb l'objectiu de donar als seus lectors el detall precís del desenvolupament de les sessions judicials. Mentre que a França el 85% de les capçaleres periodístiques van ser antidreyfusistes i van justificar el nou

6. El detall sobre la violència i l'arrelament del discurs contra els jueus a França, a l'obra de Pierre BIRNBAUM, *Moment antisémite, un tour de la France en 1898*, París, Pluriel, 2015.

7. Grégoire KAUFFMANN, *Édouard Drumont*, París, Perrin, 2008.

8. Lily LITVAK, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990.

veredicte de culpabilitat, la gran premsa alemanya i anglesa en fou contrària. Així ho recollia l'eclèctic diari barceloní *La Vanguardia*, lamentant els termes insultants amb què alguns diaris, sobretot els anglesos, s'expressaven contra França. Dies més tard, el popular periodista Ezequiel Boixet, sota el pseudònim Juan Buscón, lamentava que al darrere hi havia una campanya antifrancesa per part dels «elements humanitaris i intel·lectuals» a Europa i als Estats Units que organitzaven manifestacions davant les ambaixades o els consolsats francesos i enviaven cartes de suport a Zola, Dreyfus i al seu advocat defensor, Fernand Labori.

A *La Vanguardia* trobem un seguiment puntual del desenvolupament de l'afer des del primer dia a través de les informacions internacionals, de notícies breus o telegrames, i de les dotzenes de cròniques d'opinió que escriu des de Barcelona Ezequiel Boixet a «Busca, buscando». El 4 de desembre de 1897, en una llarga peça a la primera pàgina del diari, per bé que accepta que el clima d'opinió a França comença a ser més favorable als defensors de Dreyfus, Boixet rebutja que la conducta indigna del comandant Ferdinand Esterhazy (en realitat, el veritable culpable) demostrï la innocència del capità jueu. El 19 de gener de 1898, davant els aldarulls antisemites produïts en molts llocs de França, particularment a Marsella, per la propaganda de Drumont i *La Libre Parole*, Juan Buscón culpa els jueus d'haver-los provocat per haver gastat molts recursos en una defensa absurda de Dreyfus. L'endemà el diari conclou, però, que: «Los elementos revolucionarios franceses empuñan en convertir la cuestión Dreyfus en una cuestión política, cuando no es otra cosa en el fondo que una cuestión de justicia militar... aunque se observan en ella ciertos puntos oscuros y hasta se adivinan, más que se ven, grandes y tremendos misterios que hacen de la misma una cuestión nacional y hasta social.» Tanmateix, l'actitud informativa del diari comença de mica en mica a canviar. El 18 de febrer de 1898, en una crònica des de París (L'Utece), s'elogia Zola i es carrega contra el fanatisme antisemita de Drumont. I el 22, un cop conclou el judici a l'escriptor, Boixet reconeix ja que «este escándalo está plagado de extrañezas e irregularidades» y «que poco se ha avanzado en la demostración plena e indiscutible de la verdad». França estava dividida. El que inicialment semblava clar, cada cop apareix més confús.

«Decididamente no hay medio de liquidar esa eterna cuestión Dreyfus que preocupa de una manera tan extraordinaria á la Francia entera y apasiona todos los espíritus hasta un punto indecible. ¡Feliz nación! nada prueba más elocuentemente su verdadera tranquilidad y su dichoso bienestar como esa sobreexcitación que muestra á cada nuevo incidente que surge en ese asunto que al fin y al cabo tiene escasísima importancia, considerándolo desde el punto de vista del interés público», escriu Boixet el 6 de setembre de 1898. Mentre Espanya veia com els seus soldats retornaven demacrats i abatuts de les darreres colònies i patia un veritable daltabaix, França es divertia amb un escàndol enrevessat.

Totes les noves i escandaloses revelacions de l'afer, particularment la lectura dels documents secrets a l'Assemblea Nacional francesa, la descoberta de la falsificació del tercer document elaborat pel coronel Henry i el suïcidi d'aquest, tindran ja un interès sobretot fulletonesc per a *La Vanguardia*, que denuncia els excessos d'ambdues parts, defensa sempre l'honor de l'exèrcit francès i de França, però amb una prudent i mesurada simpatia cap a Zola i, finalment, envers la innocència de Dreyfus i la necessitat, per tant, de revisar el judici. No oblidem que la capçalera dels Godó havia nascut com a diari del partit liberal i que des de 1888 estava dirigit per Modest Sánchez Ortiz.

A Barcelona s'editava des de feia uns anys el setmanari *La Veu de Catalunya*, convertit en diari el gener de 1899. Probablement, la primera valoració política i ideològica que es va publicar a Catalunya vingué del seu director, Narcís Verdaguer i Callís, amb motiu de la cerimònia de degradació que patí Dreyfus el gener de 1895. *Traydor a la pàtria*, es titulava l'editorial en què afirmava que la cridòria i els insults que el poble de París havia llançat davant els falsos crims d'innocència del capità d'origen jueu eren la veu del patriotisme, fent una clara identificació dels interessos superiors o col·lectius amb l'honorabilitat de l'exèrcit i la cohesió nacional.

Verdaguer i Callís estava fent d'enllaç, en tant que activista polític catalanista, entre el vigatanisme catòlic i la burgesia de comarques, d'una banda, i el conservadorisme barceloní, de l'altra. El seu setmanari esdevé un punt de connexió per a un grup regionalista de liberals professionals barcelonins que després faran política, com Prat de la Riba, Duran i Ventosa, i el més jove Francesc Cambó.⁹

No seria fins a la publicació del *J'accuse* de Zola, que el setmanari *La Veu* s'hi tornaria a referir. Ara, però, la línia d'anàlisi ja no seria la tradicional defensa de l'honor militar, sinó la relació que s'estava establint entre el desvetllament de la consciència regionalista a França amb un seguit de fets polítics i culturals recents, entre els quals figurava l'afer Dreyfus.

A partir d'aquest moment veiem com opera la influència dels joves felibres de la generació de 1890 (Jules Veran, Paul Marieton, Frederic Amouretti i, sobretot, Charles Maurras), tots del costat antidreyfusista, sobre el catalanisme conservador. Un decantament en bona mesura explicable pel magisteri que també exerceixen noms ja consolidats de les lletres franceses, com els dels escriptors Paul Bourget i, sobretot, Maurice Barrès, ambdós militants de la causa regionalista-nacionalista i alhora de l'antidreyfusisme. En el cas de Barrès, cal dir que exerceix de pont entre el nacionalisme exarcerbat d'un Paul Déroulède i l'antisemitisme de Drumont, amb el felibrisme del poeta Frederic Mistral, que

9. Vaig tractar de totes aquestes interrelacions a la meua tesi doctoral, posteriorment publicada: *Narcís Verdaguer i Callís (1863-1918) i el catalanisme possibilista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

entre 1899 i 1904 forma part de la direcció de la Lliga de la Pàtria Francesa creada com a resposta a la dreyfusista Ligue des Droits de l'Homme. Com explicaria anys més tard Barrès a *Scènes et doctrines du nationalisme*, l'objectiu de la Lliga de la Pàtria Francesa era fer d'amalgama entre els patriotes, els regionalistes, els catòlics o els positivistes, que volien disciplina social.¹⁰

Certament, no tothom en el bàndol nacionalista i antirevisionista compartia les propostes descentralitzadores que Barrès, nascut a la Lorena, defensava. Però al final del segle, l'enorme daltabaix polític que representava l'afer Dreyfus, amb totes les seves potencialitats, constituïa la gran ocasió per al regionalisme francès per armar un discurs segons el qual eren precisament les regions i les províncies les que més s'oposaven i es resistien a les furioses temptatives cosmopolites dels dreyfusistes.

Aquesta interpretació en clau territorial, gairebé de crisi d'identitat nacional com la que s'estava produint a Espanya amb la pèrdua de les colònies, va ser la que adoptà el catalanisme conservador, algunes figures del qual mantenien lligams personals molt estrets tant amb el felibrisme com amb algunes personalitats de la vida cultural francesa com Barrès (nomenat mantenidor dels Jocs Florals el 1898). Aquesta és la clau interpretativa que adopta *La Veu de Catalunya* quan l'afer reviu a partir de 1898 amb la publicació del *J'accuse* de Zola i sobretot l'any següent amb el judici de Rennes. En certa manera, com una oportunitat per reforçar els arguments crítics contra la cultura jacobina i laica de la III República, per bé que, com tots sabem, surt reforçada de les crisis que travessa en aquest període.

Pocs dies després d'aparèixer el nou diari, l'1 de gener de 1899, Francesc Cambó ja qualificava l'afer Dreyfus d'oberta crisi social i considerava que França es trobava immersa en un gran perill, del qual el desastre militar de Fashoda, al Sudán, davant dels britànics, era una clara conseqüència i un primer exemple del que podia succeir amb les ambicions imperialistes del país veí si no es posava fi a aquest conflicte intern.

Sembla que Cambó intenta inicialment preservar l'equidistància, el punt d'equilibri que, anys més tard, Josep Pla intenta atribuir-li en la biografia que li dedica en el volum 25 de la seva *Obra Completa*, que és un encàrrec del mateix Cambó en el moment en què la dictadura de Primo de Rivera arribava al seu final.

La justificació que donava el futur líder *lligaire* a aquesta primera actitud prudent era que tant dreyfusistes com antidreyfusistes enarboraven banderes simpàtiques i, al mateix temps, resultaven igualment rebutjables les conseqüències extremes que es podien derivar del triomf d'un bàndol sobre l'altre: el dreyfusisme duia a l'anarquia i l'antidreyfusisme a la dictadura militar, conclouia.

No obstant això, a mesura que l'afer s'anava transformant en una gran lluita on s'enfrontaven dues concepcions completament oposades de societat, Cambó no podrà evitar prendre-hi part de manera particularment bel·ligerant. El seu antidreyfusisme *in crescendo* no es justificarà, a diferència d'altres sectors antirevisionistes, amb arguments antisemites o amb diatribes antimaçòniques, cosa que sí llegim al *Diario de Barcelona*, a *La Veu del Montserrat* i a *El Correo Catalán*.

En general, per a aquestes capçaleres, un cop conclòs el procés de Rennes, per bé que ni la justícia ni l'exèrcit havien quedat gaire ben parats, s'havia demostrat que l'autèntic perill el constituïen un munt d'individus que tenien com a únic objectiu ensorrar les tres columnes d'un país civilitzat: l'exèrcit, el patriotisme i la religió. D'aquestes tres, *El Correo Catalán* esdevindrà el portaveu de l'antidreyfusisme clàssic més irreductible.

A diferència d'altres opinions, el jove Cambó argumentaria el seu gradual decantament cap a l'antidreyfusisme presentant l'afer sota uns paràmetres ben diferents, deixant de banda aquells que constituïen la raó de les batusses entre republicans i liberals versus catòlics i conservadors: la qüestió religiosa i l'antisemitisme. La confrontació política que dividia el país veí només s'entenia, segons Cambó, si es comprenia que «aquesta és una lluita entre l'imperialisme i la democràcia d'una banda, i el nacionalisme i el cosmopolitisme de l'altra». Respecte a la utilització del concepte imperialisme, cal recordar que el catalanisme conservador l'entenia des d'una òptica regeneracionista. Recordem que Prat titula «Imperialisme» la part final de la seva obra, *La nacionalitat catalana*, publicada el 1906. L'imaginari imperial formarà part del discurs del noucentisme i del catalanisme *lligaire*.

D'aquest plantejament tan ideologitzat sobre l'afer es dedueix fàcilment que el problema moral que, hipotèticament, se li podia plantejar a Cambó davant la circumstància que Dreyfus fos innocent del delictes d'alta traïció pel qual havia estat condemnat a perpetuïtat a l'illa del Diable (la Guaiana Francesa) quedaria arraconat sense cap mostra de mala consciència. A més, no hem d'oblidar la força que el discurs antiindividualista havia pres en la cultura europea de la fi de segle, associat a la crisi del liberalisme i a la fallida de la ciència. Pocs anys abans, el director de la prestigiosa *Revue des Deux Mondes*, Ferdinand Brunetière, havia encetat una de les principals fonts de polèmica de la fi del segle: l'anunci de la renaixença idealista i de la fallida de la ciència i del positivisme. A Catalunya, la influència de Brunetière i de la revista que dirigia era considerable i tindria un dels conductes més importants d'introducció en les «Miscel·làneas Jurídicas» que Prat de la Riba publicava a la *Revista Jurídica de Catalunya* a partir de 1895. El regeneracionisme, a Catalunya, es tornava nacionalista i conservador, mentre que la dimensió que representava el vell individualisme liberal seria rebutjada.

Efectivament, Cambó resolva el problema personal de l'acusat amb la següent consideració: «Creyem que en la qüestió Dreyfus, en Dreyfus és el de menys. Aquí s'hi pladèjan altres coses de major transcendència social que la ignocència

10. Victor NGUYEN, *Aux origines de l'Action française. Intelligence et politique à l'aube du xxème siècle*, París, Fayard, 1991.

o la culpabilitat d'un que sofreix condempna» (3 de juny de 1899). Érem, doncs, davant de conflictes ideològics i polítics que de seguida assolirien una transcendència europea davant els quals l'entrellat personal se situava en un segon pla. *La Veu de Catalunya* arribaria a comparar l'afar Dreyfus amb l'impacte que cent anys enrere havia produït la Revolució Francesa.

Prescindint del cas personal de l'acusat, Cambó criticarà durament aquells que duïen a terme la campanya pública per a la rehabilitació del condemnat, perquè la seva actitud tenia com a únic objectiu enderrocar els símbols més sagrats de la pàtria. A més, per a Cambó, els dreyfusistes eren doblement culpables perquè, com a conseqüència dels insults a l'exèrcit, havien estimulat l'agermanament i l'esperit de cos dels militars, cosa que sempre era un factor inquietant.

Dies abans que el tribunal militar fes pública la sentència a Rennes, *La Veu de Catalunya* afirmava que, més enllà de la culpabilitat o innocència de Dreyfus, la crisi social i política començada entre imperialistes i nacionalistes contra demòcrates i cosmopolites continuaria per altres camins. I quan es donà a conèixer el veredict de culpabilitat, mentre que els altres sectors antidreyfusistes catalans evitaren pronunciar-se categòricament davant d'una sentència farcida de punts obscurs, Francesc Cambó en feu una coratjosa defensa. Molt més matisadament, el *Diario de Barcelona* reconeixia que no hi havia proves materials suficients per condemnar Dreyfus i *La Veu del Montserrat* afirmava que, si bé els jueus eren culpables, no tots els cristians eren innocents. En aquestes circumstàncies sobta encara més que Cambó escrivís tres editorials justificant aquesta sentència, alhora que feia un judici molt crític de l'actitud dels grups dreyfusistes al llarg dels dos anys que havia durat l'afar.

Des del meu punt de vista, aquesta aguda radicalització té a veure amb un assumpte fosc molt interessant: el vincle entre el catalanisme conservador i l'antisemitisme en aquella conjuntura de 1899. Concretament parlo de l'estada a Barcelona de l'alcalde d'Algèria, el jove antisemita Max Régis, fugit de la justícia per trobar-se acusat de conspiració contra l'Estat i les institucions republicanes. Una operació, empresa pel govern radical de Waldeck-Rousseau per la qual havien estat detinguts Paul Déroulède i Jules Guérin. Régis havia fugit d'Algèria i es va refugiar a Barcelona entre el final de setembre i novembre de 1899. Va establir contactes públics amb la redacció de *La Veu de Catalunya*, que en parlà obertament traçant un paral·lelisme comprensiu entre el moviment autonomista algerià de caràcter antisemita i les reivindicacions que plantejava el catalanisme.

En realitat, la proximitat i simpatia que va despertar entre el catalanisme conservador el fenomen que Zeev Sternhell ha anomenat dreta revolucionària francesa no és tan sorprenent. Prat de la Riba, per exemple, havia publicat a París el seu fullet *La question catalane* el 1898 gràcies al suport directe de Louis Guérin, responsable de finances i informacions confidencials de la Ligue Antisémite que dirigia el seu germà, Jules Guérin, detingut el setembre de 1899 pel complot

orleanista. La distribució a França, arreu d'Europa i d'Amèrica d'aquest opuscle de Prat s'havia fet a través de les llibreries receptores de la *Revue des Deux Mondes*. El probable suport que donà l'antisemitisme francès al nacionalisme català, o a l'inrevés, és significatiu del fet que, en la fi de segle, les fronteres ideològiques d'alguns moviments sociopolítics que es trobaven fora del sistema polític oficial restaven força difuses i, per tant, els suports logístics i les coincidències tàctiques entre aquests grups es podien produir amb molta naturalitat.¹¹ En qualsevol cas, no fou l'antisemitisme l'element que explica l'actitud antidreyfusista de Cambó i en general del catalanisme conservador, sinó l'oportunitat de connectar amb un corrent nacionalista de regeneració de França basat en el regionalisme.

La reacció dreyfusista

Davant el veredict emès pel tribunal de Rennes, la premsa dreyfusista reaccionà amb una gran indignació i còlera, ja que en les sessions del procés en cap moment s'havien presentat proves materials de la culpabilitat de Dreyfus i, per tant, tot feia suposar que l'acusat seria absolt. A Europa i als Estats Units, aquesta nova condemna suscità una mobilització entre sectors intel·lectuals, partits d'esquerra i organitzacions socials que arribaren a plantejar el boicot a l'Exposició de París de 1900. Des d'Espanya s'enviaren centenars de cartes de suport a Dreyfus i Zola de plataformes republicanes i ateneístiques d'àmbit local, de Figueres, Bujarot, Castelló, València, Badalona, el Poblenou, etc.

Foren els diaris liberals i republicans els que es manifestaren obertament prodreyfusistes —*El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *El Correo*, *El Globo*, *El Nuevo Régimen*, *El Progreso* i *El País*—, mentre que els d'inspiració catòlica i conservadora —*La Fe*, *El Fénix*, *El Estándarte* i, sobretot, *El Siglo Futuro* i *El Correo Catalán*— foren acèrrims antisemites.

El gruix del dreyfusisme català fou constituït entre 1898 i 1899 pels diaris *La Renaixensa*, *La Publicidad* i *El Diluvio*, i les revistes *Catalònia*, *La Campaña de Gràcia* i *La Revista Blanca*. Respecte a l'organització de cartes i missatges de suport, a Espanya sobresurt la iniciativa de la revista *Don Quijote* amb el seu missatge «A la juventud española» (febrer de 1898) en solidaritat amb Zola. S'hi afegí el diari *El Progreso* de Madrid i fou secundat per un grup d'universitaris de Barcelona, animat per Federico Urales. Aquesta iniciativa va rebre, però, la rèplica d'uns altres universitaris, aquest cop antidreyfusistes, des de les planes d'*El Correo Catalán*.

Amb tot, a Barcelona el missatge més important fou el que s'adreçà l'agost de 1906, a iniciativa de l'esquerra catalanista i republicana, a la persona

11. Tracto d'aquesta qüestió en el meu treball *El catalanisme conservador...*, pàg. 124 i següents.

d'Alfred Dreyfus en homenatge a la seva definitiva rehabilitació concedida el juny d'aquell any. El nucli més actiu i de més pes en l'organització d'aquest missatge fou el que envoltava el diari *El Poble Català*, grup escindit de la Lliga Regionalista el 1904. També s'hi afegiren *La Publicidad* i les associacions Aplec Catalanista Republicà i Associació Nacionalista Radical El Progrés. El missatge aplegà, segons informacions periodístiques absolutament exagerades, prop de cinc mil signatures i fou enquadrat artísticament per L'Avenç. La còpia que se'n conserva al Museu de Bretanya només recull 650 noms, xifra molt més lògica tenint en compte que els aplegaren en poc més de vint dies. Tanmateix, es tracta d'un nombre significatiu i demostra que, en paraules d'Artur Bladé i Desumvila, aquest afer encara cremava entre els joves liberals catalans l'any 1906. Hi trobem una llista destacada de metges, advocats, escriptors, artistes, alguns dels quals encara molt joves, i ideològicament ubicats en el catalanisme esquerrà, com ara: Claudi Ametlla (director d'*El Poble Català*), Josep Bartrina (metge positivista), Albert Bastardas i Sampere (polític), Rafael Campalans (enginyer industrial), Joan Casanovas i Maristany (advocat sindicalista), Carles Costa (director de *La Publicidad*), Amadeu Hurtado (advocat), Enric Jardí (escriptor), Emili Junoy (advocat), Alfons Maseras (escriptor), Trinitat Monegal (advocat), Josep Pous i Pagès (escriptor), Antoni Rovira i Virgili (escriptor), Francesc Suñer i Capdevila (metge i polític) o Eugeni Xammar (aleshores periodista d'*El Poble Català*).¹²

Aquesta iniciativa havia estat precedida de conferències d'homenatge a Zola, que el setembre de 1902 havia mort en estranyes circumstàncies, a l'Ateneu Barcelonès i protagonitzades per Ernest Vendrell, Santiago Valentí i Camp, Amadeu Hurtado, Emili Tintorer o Joan Garriga i Massó. Per als intel·lectuals liberals, catalanistes i d'esquerres, Zola esdevenia l'exemple de l'acció moral moderna.

Per concloure, podem dir que no hi ha dubte que l'afer Dreyfus fou seguit amb expectació al llarg dels dos anys més intensos i que la importància d'aquest escàndol restà ben viva en les consciències dels polítics i els homes de lletres, un ressò que arribà com a mínim fins a la proclamació de la II República i el final de la Segona Guerra Mundial. La demostració que la veritat i la justícia podien obrir-se camí i vèncer els poders fàctics. En canvi, pel costat dels contraris a Dreyfus, l'afer marcaria tota la seva història posterior, particularment a França. Cal recordar només que quan Charles Maurras, jove felibre el 1899, va ser condemnat a cadena perpètua el 1945, per intel·ligència amb l'enemic, va exclamar ben significativament: «C'est la revanche de Dreyfus».

12. Per al detall dels signants del manifest i de la mobilització dreyfusista a Catalunya, vegeu Joaquim COLL, *El catalanisme conservador...*, pàg. 143 i següents.

Camp, institució i xarxa: models parisencs de les revistes literàries de Barcelona (1915-1936)

Diana Roig Sanz

Preliminars

Emprant el concepte d'Ernest Bloch «la simultaneïtat del que no és simultani», l'historiador Robert Gerwarth¹ defensava que la història de 1914 a 1945 comprèn molts i diferents corrents sovint contradictoris. Aquestes múltiples temporalitats desafien l'escriptura lineal d'una història literària del modernisme en el sentit anglosaxó i obliguen l'investigador a repensar les complexes dinàmiques que es van establir entre 1900 i 1950, ja que una història literària basada en la successió de moviments estètics és una història que es limita, sovint, a les obres del cànon.

En aquest sentit, analitzar el modernisme com un moviment elitista i l'avantguarda com un moment en què es fa *tabula rasa* i un moviment de ruptura absoluta amb tota la tradició anterior és simplificador. Sovint, s'associa l'avantguarda amb la renovació i el modernisme amb l'estabilitat, però això és reduccionista i s'hauria d'historiar més. Artistes i escriptors d'avantguarda es van posicionar a favor d'una idea d'invenció i revolució en alguns àmbits de la seva activitat, però en d'altres van perpetuar models anteriors i no van promoure el trencament i la novetat que sí cultivaven en altres gèneres. En aquest sentit, determinar i resseguir les xarxes d'escriptors, editors, crítics, traductors, artistes o intel·lectuals que es van establir, probablement desferia algunes presumpcions comunes que s'han fet fins ara i podria aportar una nova mirada a un moment de particular efervescència en què, malgrat les novetats, també es van produir tendències més continuistes.

D'altra banda, nocions fonamentals en els estudis literaris com període, gènere o generació —divisions purament metodològiques, però que sovint són d'una notable arbitrarietat— han estat reavaluades els darrers anys i encara cal esmerçar-s'hi més en el nostre context. Un enfocament flexible a les perioditzacions clàssiques (noucentisme, per exemple) i una flexibilitat més gran respecte a la idea de generació —que hauria de fer referència a un grup que apareix de manera simultània i no a persones que tenen una mateixa edat biològica— sembla imprescindible. Dates com 1906, en el context català, són moments d'inflexió, però és evident que la literatura no canvia d'un any a l'altre. Igualment, també

1. Robert GERWARTH, *Twisted Paths: Europe 1914–1945*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

resulten problemàtiques nocions com «entreguerra», que remet a una realitat política que no és igual a tot arreu. Espanya no participa en cap de les dues guerres i pateix, en canvi, la Guerra Civil, que incideix de forma molt més dramàtica en la seva història literària i cultural. La periodització també resulta discutible quan s'aplica una mateixa segmentació a la història de diferents gèneres sense tenir-ne en compte les especificitats.² Així, la periodització que podem proposar per a la poesia és diferent de la periodització que és adequada per a la novel·la. Aquest nominalisme escolar, encara molt utilitzat, resulta cada cop menys operatiu i ens ha d'empènyer a establir noves vies de reflexió per a una història relacional en què la microhistòria i la macrohistòria es puguin combinar.

Amb aquest enfocament, aquest article es proposa descriure els models que es van transferir de les revistes de París a les revistes catalanes d'entreguerres (utilitzem el terme per raons pràctiques, malgrat la reserva que hem esmentat), però vol reflexionar primerament sobre algunes nocions teòriques i metodològiques com ara transferència, mediador, camp, institució o xarxa, que ens semblen fonamentals per dur a terme aquesta anàlisi.³

L'estudi de les transferències culturals en un espai transnacional ha generat, els darrers anys, tot un seguit de qüestions metodològiques que contribueixen a renovar (i en molts casos superar) les anàlisis basades en l'Estat nació.⁴ Disciplines com la història de l'art, la sociologia de la literatura, o la història de la traducció han integrat amb més o menys fortuna aquest enfocament, però els estudis literaris, fortament arrelats a una concepció de literatura nacional basada en la llengua,⁵ encara tenen molts reptes al davant. Sens dubte, una via privilegiada per analitzar la transferència, concepte encunyat a la fi dels anys vuitanta per Michel Espagne i Michael Werner,⁶ és focalitzar-se en els mediadors culturals. Personalitats molt més complexes del que les històries nacionals i els estudis fonamentats en una sola disciplina (la literatura, la música o l'art, posem per cas) han assenyalat sovint, els mediadors són agents que transgredeixen les fronteres geogràfiques, lingüístiques i disciplinàries tradicio-

nals, desenvolupen un ampli ventall d'activitats i superposen funcions en diferents àmbits i disciplines. «Homes dobles» en paraules de Christophe Charle,⁷ aquests mediadors culturals⁸ connecten persones i una varietat de productes (llibres, obres pictòriques, produccions cinematogràfiques o llibrets d'òpera) en el temps i l'espai, i són molt actius en la creació i difusió de xarxes interculturals i interartístiques més o menys institucionalitzades. Viatgers incansables, els mediadors poden establir xarxes informals o formar part de cercles literaris i artístics, tertúlies, associacions professionals, comitès editorials o revistes i diferents òrgans de premsa. Escriptors, periodistes, crítics, traductors, llibreters, editors, diplomàtics o professors d'universitat, els mediadors culturals connecten comunitats nacionals i internacionals i estableixen nous intercanvis i transferències en un context sovint urbà, multilingüe i multicultural.

En aquest marc, sembla doncs esbiaixat analitzar la figura dels mediadors com a agents d'una sola llengua, impulsors d'una sola pràctica (artística, literària, o d'una altra mena) o com a membres actius d'un únic grup cultural, ja que són agents molt dinàmics que demostren tenir una gran permeabilitat i són, en definitiva, qui representa millor la transnacionalitat. En aquest sentit, l'estudi de les revistes culturals i literàries catalanes de l'època d'entreguerres permet interrogar nocions com camp o institució i descobrir el funcionament (més o menys reeixit) de xarxes de sociabilitat que van més enllà de les fronteres geogràfiques, històriques o lingüístiques. De fet, una anàlisi detinguda d'aquestes xarxes ens permet plantejar la possibilitat d'escriure una història literària menys centrada en els autors i més basada en les institucions, els grups, les microestructures de sociabilitat o els mediadors que afavoreixen els intercanvis i les circulacions. L'estudi de les revistes posa de manifest la convivència en el temps i en l'espai de diferents generacions i moviments i ens permet analitzar les relacions interculturals i l'impacte d'aquest capital relacional.

Fent servir la cronologia de *La Revista* (1915-1936), publicació molt rellevant en el camp literari català d'entreguerres, aquest article es proposa respondre a dos interrogants principals: 1) es pot considerar en el cas català que hi va haver un camp de revistes?, i 2) quins van ser els models de revistes parisencs que més van circular i quina forma, canal i funció va adoptar aquesta transferència?

2. Alain VAILLANT, *L'Histoire Littéraire*, París, Armand Collin, 2010.

3. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008.

4. Matthias MIDDELL, Katja NAUMANN, «Global history and the spatial turn: from the impact of area studies to the study of critical junctures of globalization», *Journal of Global History*, V, 1 (2010), pàg. 149-170.

5. VAILLANT, *L'Histoire Littéraire...*, pàg. 40-44.

6. Michel ESPAGNE, Michael WERNER, «La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)», *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, XIII, 4 (1987), pàg. 969-992; *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, París, Recherche sur les Civilisations, 1988.

7. Christophe CHARLE, «Les hommes doubles»; *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39, 1 (1992), pàg. 73-85.

8. Reine MEYLAERTS, Diana SANZ ROIG, Maud GONNE, Tessa LOBES, «Cultural mediators in cultural history: what do we learn from studying mediators' complex transfer activities in interwar Belgium?», dins Elke BREMS, Orsolya RÉTHELYI, Ton VAN KALMTHOUT (ed.), *The Circulation of Dutch Literature*, Leuven, Leuven University Press; Diana SANZ ROIG, Reine MEYLAERTS (ed.), *Literary Translation and Cultural Mediators in Peripheral Cultures. Customs Officers or Smugglers?*, Londres/Nova York, Palgrave MacMillan, 2018.

Les idees, el format i els continguts de les revistes de París sens dubte es van transferir a Catalunya, però aquest no va ser un moviment d'una sola direcció, sinó que els mediadors culturals catalans i l'àmplia comunitat d'estrangers que van viure a la capital francesa a l'època d'entreguerres també van contribuir a transformar les comunitats autòctones d'editors, crítics i periodistes. En aquest sentit, ens proposem reflexionar sobre l'ús de la idea de *flux* o de *corrent* (terme a bastament utilitzat els darrers anys en la forma anglesa, *flow*) i la seva metàfora d'un riu que va en una sola direcció, en lloc d'un moviment força més complex (i en el fons més real) que va i torna en cercles constants.

La Barcelona neutral davant del conflicte de la Primera Guerra Mundial va afavorir que molts artistes i escriptors viatgessin a la Ciutat Comtal. Com és sabut, Albert Gleizes i Francis Picabia el 1916, Robert i Sonia Delaunay el 1917, Jules Romains el 1919 i 1922, Valéry Larbaud el 1923⁹ o Paul Valéry el 1924.¹⁰ Durant el conflicte, els Ballets Russos s'havien instal·lat a Sitges i van actuar al Liceu el juny i el novembre de 1917 amb vestuari de Picasso.¹¹ Quan es va acabar la guerra, molts d'aquests artistes i escriptors estrangers van tornar als seus països i els artistes i escriptors catalans també van poder marxar. En l'anàlisi dels models de revistes parisenques que es van transferir a Barcelona no ens referirem a la «influència» d'aquestes institucions, sinó a la reciprocitat de la transferència, una idea que ens permet centrar-nos més en el procés i en les xarxes que s'estableixen i que també permet trencar amb el paradigma d'asimetria i superioritat que ha caracteritzat tradicionalment l'estudi dels models i de les influències. En aquest sentit, val a dir que la influència ens remet a una relació sovint asimètrica, d'una sola direcció i que implica superioritat respecte de l'objecte que imita, mentre que en tots aquests intercanvis hi ha una certa reciprocitat, basada en la mobilitat, la migració d'idees i persones i un efecte que podríem anomenar de bumerang.

[Un transfert cultural] ne peut pas être une relation d'influence littéraire entre deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes. D'abord parce que la notion d'influence tend à rabattre la dynamique de l'échange du récepteur sur le producteur

9. Vegeu els articles de Sílvia COLL-VINENT, «Valéry Larbaud, amic i model de Joan Estelrich», dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, I Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània, Lleida, Punctum, 2005, pàg. 181-196; «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps», dins *Actes de les Jornades d'Estudi sobre Joan Estelrich*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, pàg. 37-58

10. Vegeu l'article de Manuel LLANAS, «Notes sobre la recepció de Paul Valéry en les lletres catalanes», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, Barcelona, PUB (Homenatges, 19), pàg. 589-599.

11. Jane PRITCHARD (ed.), Carolina de PEDRO PASCUAL (ed. revisada), *Los ballets rusos de Diaghilev. 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Madrid, Turner, 2011.

de message et qu'elle suppose plus qu'elle démontre l'existence d'une relation immédiate, quasiment magique, entre les deux. [...] Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation.¹²

Les revistes literàries: camp, institució i xarxa

La història literària local s'escriu en bona part dins de les revistes. Gran part de la vida literària catalana del període d'entreguerres es desenvolupa dins d'aquestes publicacions, però malgrat aquest fet les revistes (i la crítica, en general) continua sent un dels àmbits menys estudiats del món cultural català i més enllà. La majoria de treballs que s'han ocupat de les revistes —monografies, tesis, catàlegs d'exposició—, descriuen el projecte de la revista¹³ i, en el millor dels casos, la seva repercussió—, però falten estudis sistemàtics sobre l'univers de la revista en un sentit més ampli. Per exemple, una mirada més aprofundida sobre la relació de les revistes amb les microestructures de sociabilitat que van engegar, una interpretació menys descriptiva dels seus continguts i de les afinitats amb altres publicacions de l'entorn i més enllà, o l'ús de tècniques estadístiques per identificar les xarxes que es van establir o els models que es van transferir a través d'un estudi quantitatiu de la secció de crítica.¹⁴ La dinàmica de les revistes tampoc ha estat analitzada per les històries literàries que, com a molt, només fan referència a les activitats que van impulsar les revistes més conegudes o a les publicacions que van ser més innovadores estèticament. En canvi, sí que s'ha fet un esforç per digitalitzar-les (ARCA) i en tenim, en alguns casos, edicions facsímil.

D'altra banda, la majoria de monografies o articles sobre les revistes catalanes s'ocupen dels elements nous que van aportar o del pensament original que van oferir a la vida literària. Però centrar-se només en allò que va ser innovador és donar una imatge parcial (i molt sovint distorsionada) de com va ser realment el camp de revistes català (si és que podem parlar d'un camp de revistes, com analitzarem tot seguit), ja que la gran majoria de publicacions no van optar per la innovació. Per descomptat, la segmentació entre revistes innovadores i revistes que no ho són és pràcticament impossible perquè la realitat és molt

12. Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, París, PUF, 1999, pàg. 32.

13. Per exemple, els treballs d'altra banda lloables de Maria Carme RIBÉ, *La Revista (1915-1936)*, Barcelona, Barcino, 1983; Joan Manuel TRESSERRAS, *D'Ací i d'Allà, aparador de la modernitat*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1993.

14. Vegeu el treball de Béatrice JOYEUX-PRUNEL, «Provincializing Paris, The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches», *Art@s Bulletin*, vol. 4, 1 (2015), article 4; Diana SANZ ROIG, «La Nouvelle Revue Française y Revista de Occidente (1923-1936): un modelo transnacional de crítica literaria», *Revista de Occidente*, 384 (maig de 2013), pàg. 70-107.

més complexa i el més freqüent és trobar publicacions que fan difícils equilibris entre la invenció i la continuïtat: revistes que assimilen la modernitat (en diferents graus), però respectant la tradició o reactualitzant-la. En aquest sentit, fins i tot les revistes que propugnen l'art modern no poden ignorar les lògiques econòmiques de la seva activitat i inclouen textos o reflexions sobre pràctiques que responien al gust majoritari. Moltes d'aquestes revistes van impulsar també activitats editorials, que van afavorir la circulació d'autors, moviments i gèneres.

L'estudi de les revistes literàries publicades a Catalunya des de la fi del segle XIX posa de manifest una sorprenent diversitat i el rol determinant que han desenvolupat no només en l'àmbit literari, sinó en tot el sistema cultural. Aquesta diversitat s'explica per la gran varietat de preocupacions i inquietuds estètiques que reflecteixen els nombrosos corrents literaris i artístics que han circulat a Catalunya, i per les motivacions i la determinació d'un seguit d'agents que han impulsat aquestes empreses, tasques de vegades efímeres però importants per la seva ambició.

Entre 1900 i 1936 es publiquen a Barcelona i en català 19 diaris, 161 hebdomadaris de diferent periodicitat de caràcter polític i catalanista, 86 que tenen altres orientacions ideològiques i 172 revistes literàries, 18 revistes bibliogràfiques i 42 revistes de teatre.¹⁵ En aquest sentit, l'evolució i l'increment que experimenten els òrgans de premsa i, en concret, la publicació de revistes (culturals, literàries o artístiques) en el primer terç del segle XX reflecteix sens dubte el desenvolupament cultural del país, fonamentat en una millora del sistema escolar i de les taxes d'analfabetisme i una millor estructuració del camp editorial.¹⁶ D'altra banda, el període d'entreguerres experimenta, per part de la crítica, un intent important de democratitzar la literatura, un objectiu que serà sens dubte molt rellevant.¹⁷

Però, què és una revista?¹⁸ Si volem reflexionar sobre un possible camp de revistes, la pregunta no és capriciosa i en el context cronològic que ens ocupa les definicions són múltiples i diverses. De fet, si plantejem la qüestió amb relació al concepte de revista *literària* la resposta encara resulta més complexa.¹⁹ És una revista que publica literatura? Si és així, els diaris i molts hebdomadaris generals

que publicaven literatura també haurien de formar part d'aquest corpus. Són diaris que inclouen dins del títol o del subtítol el terme literatura o un de similar (*literari*, *literària* o termes com les *lletres*)? En aquest cas, moltes revistes artístiques, que també publicaven literatura, no en formarien part. També podríem distingir entre les revistes d'informació general i les revistes artístiques i/o literàries, malgrat que aquesta distinció no és sempre evident i en algunes publicacions també predominen la descripció de la vida literària i la funció comercial.

En aquest context, aquest article interpreta l'espai de la revista com un lloc de memòria que explora camps nous del pensament i de la creació.²⁰ Les revistes són sovint la porta d'entrada de nous autors i noves formes d'expressió que es visibilitzen a la revista abans d'estabilitzar-se en el camp literari o cultural. Són llocs d'experimentació que han generat debats, han introduït ruptures amb relació al patrimoni anterior i han il·luminat les noves generacions. Els moments d'inflexió en la història literària deuen molt a les revistes i molts dels trets específics de cada camp literari i, en concret, del camp literari català es troben a les revistes. A l'època que ens ocupa, les revistes no només són un suport editorial per a la difusió de la literatura, sinó també per a la difusió de l'art i les inquietuds polítiques del moment.²¹ La funció principal de les revistes és la mediació cultural. Segons el cas, la mediació tindrà una orientació més aviat intranacional (particularment destacada en el cas de les revistes catalanes, atesa la seva relació amb la literatura i la cultura espanyoles) o internacional.

En aquest sentit, un pas endavant en l'estudi de les revistes és analitzar-les des de la lògica de la teoria de camp literari de Pierre Bourdieu.²² Una revista, un diari, no és només un objecte en si mateix, sinó sobretot un objecte que es relaciona amb altres instàncies del camp. El coneixement d'una revista s'aconsegueix analitzant-ne el contingut i la història, però també les relacions que l'ajuden a definir-se i posicionar-se. Certament, les revistes se situen les unes amb relació a les altres i sovint es posicionen a través de seccions com «Les Revistes», en què fan referència a altres publicacions locals, nacionals o estrangeres amb les quals comparteixen certes afinitats, o «Notes crítiques», en què també es posicionen pel que fa a la ressenya d'autors, moviments o, fins i tot, dels títols publicats en determinades editorials. En aquest sentit, la secció de crítica literària es nodreix del que es ressenya també en altres publicacions amb les quals s'identifica. Gràcies a aquesta pràctica intertextual de la citació,

15. Rafael TÀSIS I MARCA, Joan TORRENT, *Història de la Premsa Catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966. Aquesta és la font utilitzada per a la realització del nostre corpus. Entre 1893 i 1907 es publiquen més de 20 revistes il·lustrades publicades a Barcelona.

16. Francesc VALLVERDÚ, «L'edició catalana de 1923 i 1930», *Els Marges*, 9 (1977), pàg. 23-50.

17. Diana SANZ ROIG, «The Transnational Process of Interwar Period European Literary Criticism Professionalization», dins Christoph LAUCHT (ed.), *Cultural and Social History*, 2016, en premsa.

18. Paul ARON, Pierre-Yves SOUCY, Didier HISSETTE, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Brussel·les, Labor, Archives du futur, 1998 [1993], pàg. 67.

19. ARON, SOUCY, HISSETTE, *Les Revues littéraires...*, pàg. 67.

20. ARON, SOUCY, HISSETTE, *Les Revues littéraires...*, pàg. 67.

21. Jordi MALÉ, Joan VENY-MESQUIDA, *Les revistes literàries a la Catalunya d'entreguerres. Crítica, recepció i traducció*, Lleida, Pagès editors, 2008.

22. Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, París, Les Éditions de Minuit, 1979; *Les règles de l'art*, París, Seuil, 1992; Diana SANZ ROIG, *Bourdieu després de Bourdieu*, Madrid, Arco Libros, 2014.

les revistes fan existir l'espai on s'insereixen i s'inscriuen en el que Bourdieu anomena *l'espace des possibles*, ja que les revistes trien el format, la periodicitat i els continguts, i aquestes eleccions les situen en relació entre elles.

Ara bé, malgrat les moltes potencialitats de la teoria de camp, per respondre ràpidament i de manera inequívoca a la primera pregunta que ens plantejàvem, aquest article defensa que no ens podem referir a un camp de revistes. Fer-ho implicaria que les revistes competeixen en un espai social jerarquitzat al voltant d'objectes que són comparables i la gran majoria de les revistes literàries catalanes no ho són ja que se situen a la cruïlla de diferents camps: el camp cultural, en un sentit ampli, però també el camp literari, artístic, editorial,²³ intel·lectual i, fins i tot, polític. A més a més, en el context que ens ocupa, és difícil comparar revistes que tenen tiratges tan diferents. En aquest sentit, no podem parlar, en el cas català, d'un camp de revistes. Les raons principals que podem adduir són les següents:

1. El camp de revistes és un camp de límits imprecisos. Les mateixes revistes es posicionen respecte a les seves competidores, que sovint són revistes catalanes, però també es posicionen respecte a les revistes franceses, angleses, italianes o alemanyes. Aquesta dimensió transnacional (que no està prevista inicialment en la teoria de camp literari) fa difícil delimitar un camp de revistes.²⁴
2. L'aspecte híbrid de les revistes, que inclouen articles sobre literatura, art, música, o cinema, fa que esdevinguin més aviat un conjunt de revistes politicoculturals que estrictament literàries.
3. La rivalitat de les revistes es tradueix sovint en certa solidaritat. Malgrat que es posicionen les unes amb relació a les altres, el seu discurs no promou la competència o la ruptura, sinó una lògica solidària i d'esforç comú. La rivalitat es tradueix sovint en emulació i s'estableixen nombrosos llaços entre les revistes: intercanvi de col·laboradors, projectes o causes comunes, suport per a la difusió d'obres, publicitat de les obres publicades en editorials afins, etc. En el nostre context, a més, aquesta mena de relació també s'explica per l'estretor del medi.
4. La temporalitat variable de les revistes. La teoria de camp imposa reconstituir el camp en un moment concret. En canvi, una revista té una periodicitat molt canviant.²⁵

23. Pierre BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 126-127 (març de 1999), pàg. 3-28.

24. ARON, SOUCY, HISSETTE, *Les Revues littéraires...*; Michel BIRON, *La modernité belge. Littérature et société*, Brussel·les/Mont-real, Labor/Presses de l'Université de Montréal, 1994.

25. Daphné DE MARNEFFE, *Entre modernisme et avantgarde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, tesi de doctorat, Universitat de Lieja, 2007.

Si, com acabem de descriure, resulta poc adequat parlar de les revistes en termes de camp, el pas següent seria plantejar-se si el terme *institució literària*, proposat ja fa anys per Jacques Dubois,²⁶ és més adequat. Al parer d'aquest investigador belga, la institució és una estructura que organitza i legitima. Per tant, la revista i altres òrgans de premsa, els salons, l'acadèmia, la universitat o la crítica són institucions que reconeixen, consagren i legitimen. Són formes d'institucionalització de la vida politicocultural que, segons Dubois, es desenvolupa en quatre etapes: una primera fase emergent, en què les revistes tenen un rol destacat permetent l'accés d'autors i obres en el procés d'institucionalització; una etapa de reconeixement, afavorida pels editors; una fase de consagració, en què la crítica, l'acadèmia i els premis literaris tenen un paper assenyalat, i una última fase de canonització, promoguda sobretot per departaments universitaris, antologies i històries literàries. No obstant això, i amb relació a les revistes, el concepte d'institució literària tampoc és un terme prou convincent per analitzar les revistes en conjunt. D'una banda, és evident que es pot produir un cert encavalcament entre les funcions de cada instància (revistes, editorials, crítica, antologies, etc.), que poden participar de diferents etapes. De l'altra, no totes les revistes limiten el seu paper a la fase emergent del procés d'institucionalització, ja que algunes publicacions són instàncies de producció, però també de reconeixement. En l'etapa que ens ocupa, moltes revistes estaven associades a editorials, publicaven reculls, seleccions i antologies de literatures menys conegudes que contribuïen a fixar un repertori i legitimaven determinats autors. Aquestes revistes compartien agents que al seu torn diversificaven les seves activitats en diferents instàncies.

En aquest sentit, aquest article analitza l'espai de les revistes literàries catalanes en termes de xarxa, estudia cada revista com a lloc o *milieu*²⁷ i estableix el terme *xarxa* per a les relacions entre les revistes més que entre els individus. Aquesta xarxa té dues dimensions: la humana (la relació entre grups, la xarxa social) i la textual (les citacions de què parlàvem abans, la xarxa intertextual). En un sentit similar, Paul Aron²⁸ va encunyar el terme *capital relacional* com una forma de capital que es distingia del capital social i del capital simbòlic. Aron el defineix com «la capacitat més o menys important que té un agent per utilitzar les seves relacions d'amistat, de connivència, de proximitat ideològica, etc. a fi de produir

26. Jaques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Brussel·les/París, Labor-Nathan (Dossiers média), 1978 [reed. Brussel·les, Espace Nord/Références, 2005]; «Entretien avec Jacques Dubois, Champ littéraire et rapports de domination», *Textyles*, 15 (1999), pàg. 12-16.

27. Una línia similar és la que van plantejar fa uns anys Christophe PROCHASSON, «Monde des revues», *Les années électriques, 1880-1910*, París, La Découverte, 1991, pàg. 155-194; Philippe DUJARDIN (dir.), *Du groupe au réseau: réseaux religieux, politiques, professionnels*, París, Éditions du CNRS, 1988.

28. Paul ARON, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Brussel·les, Labor, 2006 [1995, 1a edició].

determinats efectes». A diferència del llibre, la revista permet l'estudi d'un grup, la construcció d'una sociabilitat determinada, vinculada amb un comitè de redacció, potser de mecenatge (cal pensar en el finançament de les revistes i en el suport de la burgesia, dels industrials, partits polítics o mecenes d'altre tipus), la seva relació amb els compradors, o amb els abonats. Els models de revistes parisencs s'associen a aquestes microestructures de sociabilitat, que són una estratègia per construir la seva xarxa i oferir als autors i col·laboradors de les revistes la possibilitat de fer circular els seus textos abans de ser publicats o de legitimar-se com a crítics, traductors, poetes, novel·listes o dramaturgs.²⁹ Entre les microestructures de sociabilitat trobem revistes vinculades a sales de teatre, revistes en relació amb galeries i llocs d'exposició, revistes i lectures de poemes o conferències, revistes i tertúlies, revistes i concerts, revistes i editorials, o revistes i manifestos.

Models parisencs de les revistes literàries de Barcelona (1915-1936)

Tal com hem descrit més amunt, per analitzar els models parisencs que es van transferir a les revistes literàries de Barcelona, ens hem centrat en les revistes del nostre corpus que inclouen en el títol o el subtítol alguna referència a la literatura. També hem tingut en compte les revistes culturals i artístiques que inclouen alguna secció de literatura. En canvi, no hem considerat els diaris en què també es publicava una secció dedicada a la literatura (p. ex., *La Publicitat*, 1922-1939), ni els almanacs (p. ex., *l'Almanac de l'Esquella de la Torratxa*, 1889-1932), butlletins de bibliòfil o d'altra mena (p. ex., el *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1914-1986), ni els hebdomadaris d'informació general. Tampoc hem inclòs en la nostra anàlisi les revistes publicades fora de Barcelona com *L'Amic de les Arts*, (1926-1929), publicada a Sitges, o *Hèlix* (1929-1930), a Vilafranca del Penedès.

L'objectiu és esbrinar si l'apropiació del model o models parisencs (és difícil parlar d'un sol patró) va tenir alguna originalitat en la premsa cultural catalana o si, ans al contrari, va seguir ben de prop les normes i els procediments de les revistes de París. D'altra banda, també cal reflexionar sobre la imatge d'aparent modernitat que es va voler importar al camp literari català i sobre la hipotètica correlació entre les idees i els autors publicats a la premsa francesa i a la catalana. De fet, cal reconèixer que en l'ús de termes com *modern* o *modernitat* cada revista va interioritzar concepcions diferents. Les revistes més institucionalitzades van relacionar la modernitat amb l'època contemporània, però amb una tradició clàssica des del punt de vista estètic. Les revistes modernistes, en el sentit anglosaxó, van emfatitzar, en canvi, la idea de progrés i el seu lligam amb la contemporaneïtat,

però sense afavorir una relació estreta entre la literatura i la societat. Les revistes d'avantguarda es basaren sobretot en una idea de ruptura, tant estètica com social.

A partir d'un corpus de 172 revistes literàries i artístiques publicades entre 1900 i 1936 i, en concret, al voltant de 122 en el període d'entreguerres podem identificar dos pols que s'oposen pel que fa a la forma de modernitzar la societat catalana: d'una banda, el pol conservador que reivindica la tradició i la cerca de les arrels catalanes i, de l'altra, un pol progressista que vol renovar completament la societat, no només en l'àmbit polític i social, sinó també en l'àmbit cultural, literari i artístic. A aquest corpus de revistes catalanes podem associar tres valors en relació amb els models parisencs: la tradició, la ruptura i el progrés.³⁰ En aquest apartat ens centrarem sobretot en els models de revistes que responen a l'últim valor, però ens permetem donar algunes pinzellades breus sobre les revistes que associem als dos primers valors. En aquest sentit, cal recordar que les publicacions que analitzem, en bona part elitistes, representen només una part de les revistes publicades, i també cal assenyalar l'existència d'altres publicacions i col·leccions de novel·la popular i de teatre que van importar igualment models francesos que s'adreçaven, en canvi, a un públic més general. Per exemple, *La Dona Catalana* (1925-1938) o *Llegiu-me* (1926-1928).³¹ En ambdós casos, tant a les revistes que publicaven literatura restringida com a les revistes centrades en la gran producció, el propòsit per anivellar-se amb les publicacions europees és una constant.

La tradició

Les publicacions més academicistes i les revistes que encara recorden amb nostàlgia un cert romanticisme folklorista i els aires de la Renaixença són, en essència, les revistes que promouen aquest valor de la tradició. Així, per exemple, podem assenyalar *Catalunya Literària* (1921-1923), revista de literatura catalana i portaveu de tots els Jocs Florals i concursos literaris de Catalunya, o *La Il·lustració Catalana* (1880-1894, 1903-1917), de Josep Alemany, que també defensa els valors de la Renaixença.

En una altra línia, la tradició s'associa al classicisme defensat per Charles Maurras,³² Prat de la Riba i Eugeni d'Ors, tot i que, pel que fa a Maurras, el que interessa sobretot als escriptors catalans és la seva aproximació al felibrisme i al classicisme. Davant de les boires del Nord, no només es defensen les llums del

29. La relació entre la revista i les seves estructures de sociabilitat fou una pràctica que ja existia a final del segle XIX, quan revistes de París com *Le Chat Noir* o *La Plume* organitzaven sopars festius com una eina eficaç de propaganda literària (a casa nostra, Els Quatre Gats).

30. BIRON, *La Modernité belge...*

31. JUST ARÉVALO, «Notes sobre editors, col·leccions i obres populars i de consum que sí varen existir a la Barcelona del primer terç de segle», *Els Marges*, 67 (octubre de 2000), pàg. 107-123.

32. XAVIER PLA (ed.), *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema (Assaig, 41), 2012; PASCAL ORY, JEAN-FRANÇOIS SIRINELLI, «Los intelectuales en Francia: del caso Dreyfus a nuestros días», València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pàg. 67-106.

Mediterrani, sinó la llatinitat, la poesia, l'art i la bellesa en el sentit de Maurice Barrès i Paul Bourget. *L'Action Française*, si bé era un diari llegit per molts prohoms de l'època (entre ells, Josep Maria de Sagarra, J. V. Foix, Josep M. Junoy, Joan Estelrich o Tomàs Garcés), no té segurament un correlat de revista literària en català, malgrat que Maurras va tenir molt d'ascendent entre la intel·lectualitat catalana, sobretot entre els intel·lectuals que freqüentaven la tertúlia de l'Ateneu. De fet, Maurras fou una figura que va aparèixer freqüentment a les tribunes de diaris com *La Veu de Catalunya* o *La Publicitat*, però, entre les revistes literàries, només *Monitor* (1921-1923), una revista que es publica a Sitges i que dirigeixen Josep Carbonell i J. V. Foix, reconeix un vincle explícit amb *L'Action Française*.³³ *Monitor* va deixar d'existir per les divergències d'opinió entre els seus col·laboradors i la fundació, per part de Nicolau d'Olwer, d'Acció Catalana el 1922. Entre les revistes catòliques franceses que també podríem associar a aquest valor de la tradició cal destacar *La Revue des Jeunes*, a què *La Revista* de López-Picó es refereix en algunes ocasions.

La ruptura

Les revistes d'avantguarda, que per principi són efímeres i no tenen una preocupació de durabilitat, són les publicacions que associem a aquest valor de *ruptura*. El seu posicionament implica una renovació constant que molt sovint es duu a terme a través de la pròpia dissolució i la creació d'una nova revista. Aquestes revistes tenen un to més agressiu i són més compromeses políticament. En alguns casos, adopten fins i tot el to provocador d'un pamflet. En el cas català, tot i que aquesta violència no és tan accentuada com en el cas francès, podríem potser assenyalar *Arc-Voltaic* i *Troços*, que sota la direcció de Josep M. Junoy publica traduccions de Pierre-Albert Birot, Philippe Soupault i Pierre Reverdy. En aquesta línia també podríem recordar la revista *L'Instant*, en la qual participa Tristan Tzara, o *Fulls Grocs*, publicada més endavant.

Un altre grup de revistes que no hem inclòs en la nostra anàlisi són les satíriques i d'humorisme gràfic. Per descomptat, models com el de *Le Canard Enchaîné* (1915-) o l'anterior *Uylenspiegel* (1856-1864), del belga Charles de Coster, també es van transferir a Catalunya amb èxit. *El Be negre* (1931-1936) fou, en aquest sentit, l'exemple més paradigmàtic.

El progrés

Els models de revistes parisenques que es poden associar a aquesta idea de progrés són els més majoritaris i a casa nostra segueixen quatre línies editorials prin-

cipals: 1) el model de *Le Mercure de France*, 2) el de *La Nouvelle Revue Française*, *Les Nouvelles Littéraires* i *La Revue Européenne*, 3) *Clarté* i el moviment de la internacional pacifista, les revistes i agents que orbiten al voltant del grup de l'Abbaye de Créteil (Romain Rolland, Jules Romains i l'unanimisme), i 4) el model de revistes catòliques franceses com *Le Roseau d'Or* o *Vigile*.

Le Mercure de France

Creat el 1890 per Alfred Vellette i el grup del cafè de la Mère Clarisse, a la *rue Jacob*, *Le Mercure de France* converteix en una publicació reconeguda i respectada alhora que el simbolisme esdevé un moviment més ampli i menys marginal. Al començament de 1900, el *Mercure* era reconegut arreu i representava el model de revista moderna i de revista de la jove literatura, «la revue des deux Mondes des jeunes», com era sovint anomenada en referència a la revista clàssica *La Revue des deux Mondes*. En els anys d'entreguerres i, sobretot, amb la publicació de *La Nouvelle Revue Française*, el *Mercure* esdevé un model clàssic que es vol superar, tot i que encara continua sent un referent.

A la premsa literària catalana, el *Mercure* s'utilitza com a font d'informació, sobretot de literatura contemporània, i també se'n fa referència en seccions com «Les revistes», al·lusió que contribueix a la mateixa legitimació de la revista catalana que s'hi volgués agermanar. El *Mercure* era una revista eclèctica, crítica i mordaç, que presumia d'un cert enciclopedisme i erudició i que es preocupava per la modernitat i per l'anomenat «moviment intel·lectual». Entre els seus col·laboradors, Jean Cassou va ser un mediador cultural activíssim en la difusió de les lletres espanyoles i va contribuir, de retruc, a generar un cert interès per les literatures de la Península. El principal objectiu del *Mercure* era visibilitzar els seus autors i col·laboradors (per exemple, Rémy de Gourmont, Rachilde o Georges Duhamel) i difondre les seves obres. Tot i que confessa no pertànyer a cap escola, el *Mercure* va afavorir, sobretot, la difusió del simbolisme i els autors d'aquesta generació. L'èxit del *Mercure* va fer possible que el nombre de pàgines anés augmentant, també la periodicitat (bimensual el 1905) i que passés de 50 subscriptors el 1890 a 3.000 el 1905.³⁴ A més, encara que la revista originalment s'adreçava a un públic restringit, va aconseguir un reconeixement social que va fer-la circular àmpliament, no sols a França sinó arreu del món.

Com altres revistes, el *Mercure* va començar a publicar llibres el 1892 amb l'objectiu d'alliberar-se de les cotilles intel·lectuals, socials i comercials que regien algunes revistes i editorials. Amb aquest objectiu, i més enllà de la publicació d'autors simbolistes, també va donar a conèixer les primeres obres d'André

33. A Espanya, la revista *Acción Española* (1931-1937) de Ramiro de Maeztu també s'hi relaciona.

34. Peter BROOKE, Sascha BRU, Andrew THACKER, Christian WEIKOP, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Europe 1880-1940*, vol III, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Gide, Paul Claudel o Guillaume Apollinaire. El *Mercure* era conegut per la publicació d'obres de qualitat i pel seu professionalisme, i el fet d'associar la revista a l'editorial va incrementar-ne l'èxit significativament, no només des d'un punt de vista econòmic sinó també de capital simbòlic. El format de la revista, que s'assemblava molt al d'un llibre, no va utilitzar anuncis comercials fins a 1910. A la secció «Échos divers et communications» anuncia esdeveniments literaris en els quals la revista participa, així com la seva relació amb altres publicacions nacionals i estrangeres.

El *Mercure* era conegut pel seu interès per la literatura internacional i va reunir col·laboradors francesos i estrangers per ressenyar les novetats literàries i artístiques d'Alemanya, Bèlgica, Itàlia, Anglaterra, Espanya o l'Amèrica Llatina.³⁵ El *Mercure* també va publicar moltes traduccions. En aquest sentit, l'èxit i la durada de la publicació s'expliquen per la seva àmplia mirada, la convivència de generacions i estètiques, i la capacitat per seguir l'evolució de la literatura, com a mínim fins a 1914. El *Mercure* esdevingué, per tant, un model per haver aconseguit dos objectius aparentment divergents: ser una revista que s'adreçava a un públic ampli i no deixar-se arrossegar pels compromisos comercials i publicitaris. El *Mercure* va saber trobar un equilibri entre les estratègies de la premsa de masses i el gust de les minories, i va aglutinar dues menes d'audiència: el gran públic cultivat, que tenia un rol financer fonamental a través dels abonaments, i el públic dels seus iguals, que li aportava legitimitat. La convivència de generacions i estètiques és confirmada pel seu fundador: «à aucune époque la rédaction ne fut esthétiquement homogène».

En el cas català, tot i que en la majoria de casos que hem analitzat no es va aconseguir aquest objectiu d'arribar a un públic ampli i alhora no deixar-se arrossegar pels compromisos comercials, *La Revista* (1915-1936), de López-Picó, que cap a 1918 tenia un tiratge de només 700 exemplars, és una de les publicacions que més absorbeix el model del *Mercure*. D'acord amb els propòsits noucentistes, les revistes catalanes havien d'assolir una dimensió europea i els esforços de *La Revista* es dirigien cap a aquest objectiu. Així, al costat de la producció catalana, abunden les traduccions d'obres estrangeres clàssiques i modernes i, tal com fa el *Mercure*, *La Revista* integra altres corrents i sensibilitats i va publicar, des del seu inici, poemes d'avantguarda, però també autors de la fi del segle XIX i escriptors del noucentisme. Gràcies a Joaquim Folguera i J. V. Foix es tradueixen, com és sabut, poemes de Pierre-Albert Birot, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Philippe Soupault o Max Jacob, i alhora la publicació proclama com a ídols personalitats tan diverses com Goethe, Xènius o Salvat-Papasseit. Malgrat

aquesta diversitat, és possible que l'equip de redacció de *La Revista* tingués una visió força homogènia de la seva pròpia publicació i la percepció compartida de treballar a favor de la modernitat i dels seus autors. *La Revista* va matisar la idea de ruptura de l'avantguarda i representa la convivència pacífica de diferents generacions i moviments que van compartir un mateix espai amb propostes estètiques significativament divergents. Com el *Mercure*, *La Revista* serà també una publicació de dilatada trajectòria, fet que la diferencia de la major part de publicacions de la seva època, molt més efímeres. Igual que la publicació francesa, que utilitza figures com Rémy de Gourmont, *La Revista* va cridar alguns escriptors com Carles Riba per donar autoritat a la seva publicació.

Nosaltres no venim a omplir cap buit, ni creiem que la necessitat d'una revista es deixi sentir per donar impuls al nostre moviment intel·lectual. Els corrents de la nostra literatura tenen prou abundor i força per donar a l'estrany la sensació d'una tasca que avança cap a la seva plenitud. En dir «La Revista», sabem que se'ns pot acusar de pretensiosos, com si volguéssim dir que la nostra és l'única que ha de tenir eficàcia [...] Però tampoc acceptaríem la diversitat irresponsable. No fem recapte de benevolències. No diem: dins La Revista tothom hi cab. Tothom és l'enemic major de l'intel·ligència. La Revista n'ajuntarà els amics, esperant que ells en faran conèixer de nous.³⁶

La decadència del *Mercure* i de la circulació del seu model coincideixen, com dèiem més amunt, amb l'aparició de *La Nouvelle Revue Française*. En el cas de *La Revista*, l'aparició de la *Revista de Catalunya*, el 1924, *La Revista de Poesia*, el 1925, i *La Nova Revista*, el 1927, s'erigeixen com a competidores, ja que totes tres anaven més d'acord amb els gustos d'una joventut burgesa intel·lectual moderna i cosmopolita que ja no llegia el «Glosari» de Xènius a *La Veu de Catalunya*, sinó el «Focius» de J. V. Foix a *La Publicitat*. La mort de Joaquim Folguera i la deserció de Foix (que deixa de col·laborar-hi el 1918) contribueixen també a minvar la presència de les innovacions i aquests aires més europeus, internacionals i cosmopolites. Una altra revista que també es va nodrir del model del *Mercure* fou *Ofrena* (1916-1918), una «revista literari-artística completament eclèctica...» que es venia a 0,50 cèntims el quadern. Entre els seus col·laboradors, podem destacar Lluís Nicolau d'Olwer, Prudenci Bertrana, o Dolors Montserdà.

El classicisme modern: La Nouvelle Revue Française i Les Nouvelles Littéraires
La Nouvelle Revue Française (1908-) i *Les Nouvelles Littéraires* (1922-1985) són revistes progressistes, no sectàries, obertes al món i a les noves tendències, eclèc-

35. Per exemple, Francisco Contreras era l'encarregat de la literatura llatinoamericana i Marcel Robin de l'espanyola.

36. «Editorial», *La Revista. Quaderns de publicació quinzenal*, 1 (1915).

tiques, i amb un desig de transformar la societat. Cosmopolites i neutrals, supranacionals i supraideològiques, *La Nouvelle Revue Française* i *Les Nouvelles Littéraires* foren revistes de liaison destinades a les elits mundials. Internacionals, però no internacionalistes, com les definien des de Ginebra els redactors de la *Revue de Genève*. Eclecticisme, apoliticisme, conciliació de l'ordre i la modernitat, innovació, però respectant la tradició i actualitzant-la, són les seves característiques principals. En l'època que ens ocupa totes dues van rebutjar compromisos comercials i no van adquirir un compromís explícit amb un posicionament polític determinat. Aquesta política, això no obstant, no va implicar que aquestes revistes no transitessin l'esfera pública. De fet, alguns actors protagonistes de *La Nouvelle Revue Française* i *Les Nouvelles Littéraires* van participar en l'esfera política o es van posicionar, al llarg dels anys, a favor del comunisme.

Si resseguim la premsa literària catalana, observem una presència significativa de referències a *La Nouvelle Revue Française* i a totes les microestructures de sociabilitat que aquesta publicació va endegar: les publicacions de l'*NRF*, després Gallimard, la referència al teatre del Vieux-Colombier, o les *Décades de Pontigny*, que van tenir Eugeni d'Ors com a ponent convidat. *La Nouvelle Revue Française* esdevingué, des dels inicis i, sobretot, des de l'etapa de Jacques Rivière, després de la Primera Guerra Mundial, la màxima autoritat pel que fa a la legitimitat literària i, en el camp literari francès, va rivalitzar amb l'Acadèmia Francesa, els salons o *Le Mercure de France*. En paraules de Bourdieu, «un des enjeux centraux des rivalités littéraires est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain [...] ou même à dire qui est écrivain et qui a l'autorité pour dire qui est écrivain». ³⁷ En aquest sentit, no hi ha cap revista literària catalana que gaudís de l'hegemonia literària amb la mateixa eficàcia que ho feu *La Nouvelle Revue Française*.

D'altra banda, després de la guerra, només les revistes vinculades a una editorial van poder sobreviure i *La Nouvelle Revue Française* n'és el model més clar. Gaston Gallimard va canonitzar el model de vincular la publicació francesa a l'aparició d'un llibre, model que algunes editorials catalanes també seguien, tot i que en la gran majoria la difusió literària es limitava a la revista. En aquest sentit, les revistes catalanes formen un suport editorial relativament autònom i poques publicacions foren finançades pels editors o per institucions literàries. La majoria van ser fruit de la iniciativa individual o de petits grups, una tendència que ja trobem al final del segle quan Ramon Casas també va prescindir de l'editor i va finançar *Pèl & Ploma*, seguint el model francès de *Gil Blas* o *Le Rire*.

La Revista de López-Picó està vinculada a la tertúlia del Continental, on també participaven Joaquim Folguera, Clementina Arderiu, Agustí Esclasans, Tomàs Garcés o Millàs-Raurell, i que organitzava uns dinars anuals als quals assistien amics i col·laboradors de la publicació. Alhora, la publicació tenia la seu a les Galeries Laietanes (entre 1916 i 1923), que eren una porta oberta al món pel que fa a la distribució i circulació de llibres (Salvat-Papasseit hi treballava). *La Nouvelle Revue Française* s'anunciarà també a les pàgines de la premsa catalana: a *La Revista*, des del juliol de 1924, en un moment en què López-Picó és conscient de la necessitat de vincular la seva publicació a una plataforma més moderna que el *Mercure*. Després, a *La Revista* també s'anunciarà *Intentions*, la revista de Valéry Larbaud, una publicació més esnob publicada a la rue de l'Odéon, però que formava part del mateix cercle: *La Nouvelle Revue Française*, *Intentions*, i *Commerce*. A les pàgines de *La Revista* també es publicaran ressenyes de llibres de les edicions de *La Nouvelle Revue Française*, però també d'editorials afins com les Éditions du Sagittaire o Stock, on André Gide havia publicat alguns dels seus llibres (per exemple, un dels seus *portraits*). La multiplicació de llocs de sociabilitat (revistes, tertúlies, conferències, lectures poètiques, signatura de manifestos...) va afavorir la multiplicació de contactes, que esdevingué una estratègia de legitimació i reconeixement.

L'estructura de seccions específiques dedicades a les diferents literatures del món, que pren a *La Nouvelle Revue Française* una rellevància especial, també és exportada per algunes revistes catalanes com *La Nova Revista* (1927-1929), de Josep Maria Junoy, que crea rúbriques per a les lletres franceses, alemanyes o flamenques. De *La Nouvelle Revue Française* també s'exportarà la importància atorgada a la traducció, un element que com hem dit més amunt també identifiquem a les planes del *Mercure*.

Algunes revistes catalanes (*La Revista*, *La Nova Revista*) comparteixen el classicisme modern de *La Nouvelle Revue Française* i, aparentment, la seva cultura cosmopolita, tot i que aquest desig d'internacionalitat potser no es veu sempre reflectit i és més una declaració de principis que un fet portat realment a la pràctica. Tampoc s'observa la mateixa intensitat de *La Nouvelle Revue Française* en prendre partit pels intercanvis intel·lectuals amb Alemanya, que s'havien aturat amb la Primera Guerra Mundial (per exemple, des d'organitzacions oficials com el PEN Club).

L'altre gran títol de la premsa literària francesa del moment és *Les Nouvelles Littéraires*, setmanari creat el 1922 per André Gillion i Charles Peignot, de la Librairie Larousse (de nou, la vinculació de la revista a un editor), que va tenir com a director Maurice Martin du Gard (que fins aleshores havia dirigit *Les Écrits Nouveaux*), primer conjuntament amb Jacques Guenne i després en solitari. El redactor en cap, Frédéric Lefevre, hi publicava la secció «Une heure avec...», en la qual van ser entrevistades les principals celebritats de l'època. En el

37. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, París, Seuil, pàg. 366.

nostre àmbit, el model de *Les Nouvelles Littéraires* és extrapolat a *Mirador*, hebdomadari cultural publicat entre 1929 i 1937, que s'apropia d'alguns elements per adaptar-los i crear una fórmula nova. *Les Nouvelles Littéraires*, per exemple, sortia els dijous, com *Mirador*, i tenia un format similar, tot i que la publicació francesa contenia menys fotografies i il·lustracions que *Mirador*, sobretot a partir de 1930 i 1931. Les dimensions de *Les Nouvelles Littéraires* (42 x 60 cm i sis columnes) foren molt semblants a les mides lleugerament més grans de *Mirador* (38,5 x 54,5 cm i cinc columnes). Tots dos foren setmanaris literaris que s'obriren a altres àmbits —les arts, els espectacles, la ciència, la ràdio, la música, el cinema o la política— i que es feren ressò de tots els debats estètics de l'època —la crisi de la novel·la i el gust per la novel·la utòpica de Samuel Butler, H. G. Wells o Aldous Huxley, o l'interès creixent per la biografia. També tindran amb la col·laboració de crítics literaris regulars: Edmond Jaloux, a *Les Nouvelles Littéraires*, Rafael Tasis o Guillermo Díaz-Plaja a *Mirador*, o Marcel Brion i Georges Charensol a les dues publicacions. La participació d'autors ja coneguts (com Jaloux, que va publicar regularment la secció «L'Esprit des Livres»), de crítics encara amb poc recorregut, però importants per a la història del comparatisme (com Díaz-Plaja) o de corresponsals estrangers (com Brion, Georges Charensol o Adolphe de Falgairolle, en el cas de *Mirador*) planteja qüestions interessants com el perfil de «l'home de revista» o la relació que s'estableix entre la revista i la carrera dels autors, crítics o traductors. Sovint, el capital simbòlic d'aquestes publicacions no s'aconseguí de la seva antiguitat o durada en el temps, sinó de la legitimitat que les revistes van proporcionar als seus col·laboradors o del fet d'aconseguir la col·laboració d'escriptors ja reconeguts. En aquest sentit, *Les Nouvelles Littéraires*, *Mirador* o *La Revista* (que, tot sigui dit, utilitza el determinant com si hagués de ser l'única revista de la seva època), demostren tenir un elevat concepte de si mateixes i no s'estan de fer-ho saber als seus lectors en una declaració de principis, en el cas de *Les Nouvelles Littéraires*, que recorda el to de les declaracions que apareixen a *Mirador* en els números d'aniversari:

Le cours de l'année qui fuit, *Les Nouvelles Littéraires* ont continué d'appliquer les principes qui leur ont valu la place qu'elles occupent dans la presse mondiale: le souci d'une information toujours plus ample et plus sûre, la variété dans le choix, l'objectivité, une critique constructive constamment inspirée par l'humanisme libéral, un optimisme créateur occupé de discerner et de favoriser, a l'intérieur comme à l'extérieur, un effort de compréhension, d'union, de confiant labeur en commun. *Les Nouvelles Littéraires* groupent trois générations d'éminents écrivains; l'ensemble de leurs rubriques, confiées aux meilleurs spécialistes, permet d'embrasser la totalité du mouvement intellectuel. [...] *Les Nouvelles Littéraires* tout aussi substantielles, mais avec plus de vie et de bonne volonté que jamais, poursuivront en continuant de satisfaire ceux qui possèdent déjà la culture, sa vulgarisation en profondeur à laquelle elles s'attachent depuis leur fondation.

D'aquesta declaració es desprèn una qüestió fonamental que també es popularitza a la premsa catalana i, sobretot, en algunes publicacions com *Mirador*. Ens referim a aquesta voluntat determinada per fer una crítica pedagògica i constructiva.³⁸

Les revistes del cercle de Clarté

El moviment Clarté, com és sabut, fou un somni internacionalista i pacifista que va néixer d'una reacció a la Primera Guerra Mundial i a la crisi civilitzadora que va provocar el conflicte bèl·lic de 1914 i que Paul Valéry resumia en el seu conegut assaig *La Crise de l'esprit* (1919). Aquest moviment, proper a la Tercera Internacional i al comunisme, s'inicia el maig de 1919, per iniciativa de Raymond Lefebvre i Vaillant-Couturier sota la direcció d'Henri Barbusse, per protestar contra la guerra i crear una internacional dels intel·lectuals a favor de la pau.³⁹ El moviment Clarté volia aglutinar les elits de tot el món, els homes de «bona fe» i progrés, sense distingir escoles o tendències. En canvi, la revista *Clarté*, que es va iniciar el 1921, es va vincular al comunisme de manera molt més explícita i, tot i que no és una revista de doctrina, va traïr en certa manera els principis del moviment, que era molt més integrador.

La premsa catalana, tot i haver viscut l'experiència de la guerra des de la neutralitat, es fa ressò de les preocupacions del moviment —la necessària transformació de la societat, el pacifisme i la no-violència, la crisi dels valors, el futur d'Europa...— i són nombroses les reflexions i enquestes sobre les conseqüències de la guerra, el pensament internacionalista i pacifista o la referència als seus actors principals: per exemple, Romain Rolland, premi Nobel de Literatura el 1915. En el context del pacifisme, la Societat de Nacions i l'iberisme,⁴⁰ les idees de Rolland es van difondre per la seva tolerància i bona voluntat, i per l'interès per Europa, pels problemes morals de l'època, la crisi d'Occident (vegeu com a text paradigmàtic *La Défense d'Occident*, 1925, d'Henri Massis), i el rol dels intel·lectuals com agents que afavorien la comprensió internacional, que es reflecteix en moltes revistes i diaris catalans posteriors a la Primera Guerra Mundial.

No obstant això, en el cas català, la majoria de revistes no es posicionen enfront del comunisme ni l'integren en el seu discurs, com a mínim al principi dels anys vint. En aquest sentit, cal recordar que les revistes franceses i catalanes que hem citat més amunt defensen més aviat l'apoliticisme, si bé promouen un

38. Diana SANZ ROIG, *Recepción de la literatura española en la prensa barcelonesa de la Segunda República*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010; «The Transnational Process...».

39. Paul ARON, «Romain Rolland, Henri Barbusse et leurs amis belges: l'efficacité d'un réseau politico-littéraire», dins: *Les relations littéraires franco-belges de 1914 à 1940*, Brussel·les, VUB Press, 1990, pàg. 29-54.

40. VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL, *El naixement de l'iberisme catalanista*, Barcelona, Curial, 1997.

catalanisme cultural que vol construir una cultura i una literatura en llengua catalana, i emfatitzen aquesta idea del rol privilegiat dels intel·lectuals en la transició cap a una nova societat. Així, trobem sovint al·lusions a la figura, el pensament i l'obra de Rolland, però també a la de Paul Valéry i la seva obra, freqüentment ressenyada a la *Revista de Catalunya* a partir de 1924 o a la *Revista de Poesia*.⁴¹ Al parer d'un sector de la crítica catalana, el pensament europeista de Valéry i una reivindicació d'universalitat contrastaven amb la visió mediterrània i classicista, que s'inscrivien en la tradició de les *Belles lettres*. La defensa d'aquesta tradició (en essència grecollatina) va conviure amb l'anàlisi, a les revistes catalanes, de l'evolució social i política del país, les aspiracions autonomistes i la difusió dels nous moviments artístics que es desenvolupaven arreu. Les referències a *Europe*, a *La Revue Universelle* o a la figura de Jules Romains i el seu unanimitisme, una literatura que representava la ciutat i l'ànima de la col·lectivitat, també van ser freqüents. La intel·lectualitat catalana va veure amb bons ulls el sentiment de germanor espiritual que defensava Romains i la consciència de col·lectivitat, que els catalans van percebre com una expressió clarament europeista. Romains, cal recordar-ho, va fer una conferència a l'Ateneu de Barcelona el 1920 i una altra a l'Institut Francès el 1922. En la seva estada, l'escriptor francès va definir Barcelona com una capital moderna, cultural i civilitzada, una imatge que convenia molt a Catalunya de cara a l'exterior.⁴²

En relació amb la responsabilitat moral de l'escriptor i del crític (i per extensió de la revista com a òrgan difusor), les revistes de París que compartien l'ideal del moviment Clarté i de la Internacional del Pensament tenen també una clara consciència de la seva missió educativa,⁴³ una inquietud generalitzada (com assenyalàvem més amunt en el cas de *Les Nouvelles Littéraires*) de la qual també s'apropia un sector de la premsa catalana dels anys vint i principi dels anys trenta. Rolland i Gide exemplificaven per a molts la figura de l'escriptor i l'intel·lectual que mostraven una actitud de servei davant les transformacions que vivia el país. En aquest sentit, la preocupació pedagògica i la voluntat de fer una crítica constructiva a setmanaris com *Mirador* és constant.⁴⁴ *La Nova Revista*, el març de 1927, o *Mirador* es van fer ressò de l'obra de Rolland amb articles sobre la biografia de Beethoven i ressenyes de dues peces del cicle dramàtic *Le Théâtre de la Révolution*, *Danton* i *Les Loups*. Més enllà de promoure l'educació del públic i la circulació de nous corrents, la premsa catalana va participar de

l'emergència de nous autors i és responsable del seu reconeixement i de la circulació de les seves obres. D'altra banda, la difusió de la nova literatura a través de la crítica esdevingué també una bona publicitat de cara a visibilitzar l'obra de joves poetes i novel·listes que exercien de crítics i traductors.

L'Esprit Nouveau (1917-1922) va ser fundada a París per André Germain, ajudat pel suís Paul Budry i Maurice Martin du Gard, que, després, com hem descrit més amunt, aniria a parar a *Les Nouvelles Littéraires*. Budry, en una enquesta per al diari *Le Gaulois* el mes de juliol de 1920 explica que la norma de *L'Esprit Nouveau* és, de nou, l'eclecticisme. En el formulari de subscripció declarava el següent: «Indépendants de tout parti littéraire ou politique, mais attentifs à découvrir dans toutes les tendances l'œuvre de caractère et de talent». En aquesta mateixa enquesta, Gide també responia en nom de Jacques Rivière que *La Nouvelle Revue Française* no era l'òrgan ni d'un partit ni d'una escola i que aglutinava moltes generacions diferents. A partir de 1921, el compromís de *Les Écrits Nouveaux* amb els autors joves i l'avantguarda agafa més relleu i també es dedica més espai a la publicitat d'editors, llibreries, diaris i una companyia d'assegurances. *Les Écrits Nouveaux* no tenia, això no obstant, un públic tan ampli com *La Nouvelle Revue Française*, ni tampoc una identitat tan forta, malgrat que fou una revista molt llegida a l'estranger. De fet, T. S. Eliot la va proposar com una de les vuit revistes estrangeres que calia llegir i ressenyar a les planes de *The Criterion*. Les altres publicacions franceses eren el *Mercury*, *La Nouvelle Revue Française* i *L'Action Française*. *Les Écrits Nouveaux* també fou una revista vinculada a un editor, en aquest cas Émile-Paul Frères, i, igual que *La Nouvelle Revue Française*, *Les Écrits Nouveaux* no fou l'òrgan d'una sola tendència literària. Revista de conciliació, també es va distingir de la majoria de revistes de l'època (molt més efímeres) per la seva durada.

El 1922, quan Maurice de Gard se'n va anar a fundar *Les Nouvelles Littéraires*, André Germain, juntament amb Edmond Jaloux i Valéry Larbaud —dues veus molt autoritzades que li proporcionaven una xarxa de col·laboradors nacionals i internacionals molt destacada— funda *La Revue Européenne*. El primer col·laborador de la revista és Philippe Soupault, que formava part del cercle d'André Breton i podia atreure la col·laboració dels seus amics surrealistes. *La Revue Européenne* també es va associar a un editor: primer Simon i Lucien Kra, que havien fundat les Éditions du Sagittaire (Sagittaire anunciaria a la revista les seves publicacions fins al 1926, quan Germain va trobar un altre company de viatge), i després Bernard Grasset, l'etern competidor de Gallimard. *La Revue Européenne* també es va voler assemblar a *La Nouvelle Revue Française*, però no tenia un planter de cronistes i seccions tan fix i estable com *La Nouvelle Revue Française*, que disposava d'una estructura financera més important. *La Revue européenne* va incloure també moltes traduccions d'autors estrangers i cròniques de literatura estrangera, i publicava igualment notícies d'esdeveniments que

41. LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 589-599.

42. COLL-VINENT, «Joan Estelrich i...», pàg. 46.

43. SANZ ROIG, «The Transnational Process...».

44. La crítica, al seu parer, tenia tres funcions: informativa, avaluadora i discursiva. La més abundant a les revistes catalanes és la segona.

passaven a l'exterior. Alhora, la presència dels escriptors locals, parisencs, també és molt nombrosa i, sobretot, és estreta la relació de *La Revue Européenne* amb les avantguardes i, en concret, amb el surrealisme.

Les revistes catòliques i l'humanisme cristià

Molt succintament, no volem deixar d'assenyalar el model de les revistes catòliques dels anys vint que, vinculades a aquesta idea de progrés, es volien distingir de *La Nouvelle Revue Française* per les seves inquietuds espirituals, en aquest cas molt més accentuades. En aquest grup, proper a l'humanisme cristià d'autors com Nicolau Berdiaev, podríem assenyalar *Les Cahiers de l'Amitié de France*, de Robert Vallery-Radot i François Mauriac als anys 1910, *Les Lettres i Cahiers de la Quinzaine*, de Charles Péguy, però sobretot l'empresa que va engegar Jacques Maritain, a partir de 1925, amb la revista-col·lecció *Le Roseau d'Or*, molt difosa a casa nostra com veurem després.⁴⁵ Aquestes publicacions, que s'inspiraven en les tesis maurassianes però volien preservar l'exigència estètica de *La Nouvelle Revue Française*, aglutinen autors i col·laboradors com François Mauriac, Paul Claudel o Maritain. *La Nouvelle Revue Française* es va intentar acostar a la literatura catòlica de la dècada dels anys vint i va convidar a les seves planes autors com Francis Jammes o el mateix Claudel (François Mauriac també hi va col·laborar).

Als anys trenta aquesta línia continuarà amb revistes com *Esprit*, d'Emmanuel Mounier, que serà un referent per al diari *El Matí* (també ho fou per a la revista espanyola de José Bergamín *Cruz y Raya*). *Esprit* va mostrar un compromís ferm amb la guerra d'Espanya i va establir estretes relacions amb els escriptors catòlics i republicans a la cerca de nous valors i un destí comú.⁴⁶ La reflexió sobre la condició humana, la literatura profètica, el personalisme de Mounier i el pensament d'autors com Mauriac, Georges Bernanos o Gabriel Marcel va circular àmpliament. En aquest sentit, *Le Roseau d'Or* o *Esprit* van intentar crear un equivalent catòlic de *La Nouvelle Revue Française*, un model prestigiós per la seva exigència estètica que li conferia una autoritat literària indiscutible. Al principi dels anys 1930, associat amb Mauriac i amb el crític Charles du Bos, Maritain va emprendre una nova aventura amb la revista *Vigile*.

En el cas de la premsa catalana, més que el catolicisme de Torres i Bages, les revistes que es van definir com a publicacions catòliques, catalanistes i republicanes es van nodrir més aviat de l'humanisme cristià de Berdiaev, col·laborador de la revista *Esprit* des del primer número, l'octubre de 1932. Les edicions de *La*

Nova Revista, fundades per Josep Maria Junoy, es van inspirar, per exemple, en la biblioteca de *Le Roseau d'Or*, que es va difondre ràpidament a casa nostra. De fet, la col·lecció El Ram d'Olivera, de la Llibreria Catalònia, que s'inicià el 1926 amb el llibre *Entre la vida i els llibres* de Joan Estelrich, s'havia d'anomenar inicialment El Ramell d'Or, referint-se a *Le Roseau d'Or*, que també havia inspirat la Biblioteca Horitzons.⁴⁷ Com és conegut, *La Nova Revista* va ser la responsable de la publicació del popular Chesterton. Així, amb una concepció àmplia i universal de la literatura, Capdevila i Junoy van defensar també la tradició i la producció local. *La Revista de Poesia*, amb crítics com Josep Maria Capdevila,⁴⁸ també comparteix aquest mateix esperit, que assolirà possiblement el seu moment àlgid amb la publicació del diari *El Matí* i una importantíssima secció de lletres que molt sovint es feia ressò de les obres i els autors que publicaven les revistes catòliques franceses. En el cas de *El Matí*, cal recordar el paper fonamental de Capdevila, Maurici Serrahima (que va mantenir abundant correspondència amb François Mauriac) i el mateix Junoy.

Conclusions

Tal com hem vist, per escriure una veritable història geocultural ens interessa afavorir una història literària basada en les relacions que analitzi el moviment d'idees i persones i, per tant, el rol de petits grups que estableixen xarxes transnacionals i que estan compromesos amb la innovació i la modernitat, uns principis particularment destacats en els anys que hem analitzat. Amb la idea d'un *continuum*, les revistes que he associat al valor del progrés serveixen d'intermediàries entre les revistes més institucionalitzades (les que defensen sobretot la tradició) i les que estan més allunyades de la institució. Com hem reiterat al llarg d'aquesta anàlisi, l'eclecticisme i la *hibriditat* de continguts són una tendència que es repeteix, tant a les revistes franceses com a les catalanes, que, si bé sovint no tenen un programa estètic ben definit, defensen (en el context posterior a la Primera Guerra Mundial) una visió del món i la urgència moral i material de reconstruir sobre les ruïnes de la guerra. Més enllà de la transferència d'autors concrets, hi ha una defensa compartida (tant per les revistes de París com per les de Barcelona) per dur a terme la seva tasca indissociable del compromís amb la societat. Un compromís que passa per afavorir una crítica constructiva i pedagògica i una cultura cosmopolita (més o menys portada a la pràctica) que permeti la comprensió internacional.

45. Hervé SERRY, *Naissance de l'intellectuel catholique*, París, La Découverte, 2004.

46. Daniel PÉZERIL, Florence DELAY (pr.), *Passage des vivants*, París, Éditions du Cerf, 2007; Emmanuel MOUNIER, «Espagne, signe de contradiction», *Esprit*, V, 49 (1 de octubre de 1936).

47. Carles LLUCH, *La Novel·la Catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925-1936)*, Barcelona, Cruïlla, 1998.

48. Joan CARRERES i PÉRA, *Josep Maria Capdevila. Ideari i Poètica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

De tribuna ocasional, la revista es transforma en una tribuna privilegiada per a alguns dels seus col·laboradors, agents sovint polígrafs i diletants. Autors consagrats o joves escriptors, tots es fan conèixer o reconèixer. Aquesta heterogeneïtat del medi s'explica en part per la conjuntura de l'immediata postguerra —un context desorganitzat i inèdit amb actors de tendències diverses que s'agrupen al voltant de projectes comuns— i per l'estretor del nostre àmbit, un camp literari que no està professionalitzat i que integra agents diversos que desenvolupen diferents funcions.

Les revistes catalanes, d'una envergadura molt més petita que *La Nouvelle Revue Française* o, per descomptat, que el *Mercure*, no disposaven del lector internacional d'aquestes revistes franceses, però participaven en molts casos de les mateixes inquietuds socials, culturals i literàries. Les revistes publiquen traduccions, articles d'informació sobre altres literatures i també sobre la pròpia, i ressenyen els moviments artístics i literaris de l'època. En aquest sentit, les revistes catalanes mostren dos patrons de transferència: un de més substancial que consisteix a apropiari-se del cànon literari de les publicacions franceses i una transferència més superficial (però important en una lògica de camp perquè reflecteix unes preses de posició) que es limita a citar les revistes de París o a convidar els seus escriptors i crítics com un mitjà de legitimació. En aquest sentit, les revistes afavoreixen la participació i comunicació de diferents agents (escriptors, traductors, crítics, editors, llibreters, diplomàtics i delegats culturals o professors d'universitat) i elles mateixes contribueixen a determinar el seu posicionament.

La revista és un instrument privilegiat de la vida intel·lectual i algunes de les revistes franceses i catalanes, succintament analitzades, desafien la divisió tradicional entre el compromís cultural i polític. Alguns dels seus promotors van accedir a l'esfera pública i es van vincular estretament a institucions com el PEN Club, l'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual o, fins i tot, algun partit polític (Acció Catalana o la Lliga Regionalista, en el cas català). A la relació entre el seu compromís cívic, cultural i estètic s'ha de sumar l'objectiu de democratització de la cultura. Paral·lelament, també cal assenyalar un vincle notori entre el capital simbòlic i econòmic d'aquestes publicacions i els seus agents, sovint relacionats amb editorials, col·leccions o llibreries.⁴⁹ La combinació d'aquests dos capitals va afavorir la circulació i estabilització en el camp literari català de nous autors i noves formes d'expressió, però també va permetre la sostenibilitat econòmica d'alguna d'aquestes empreses i va estimular la funció comercial en el camp editorial català.

49. Manuel LLANAS, *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2005.

Diàlegs de la passió meditatunda. Eugeni d'Ors a París

Xavier Pla Barbero

El «Glosari» d'Eugeni d'Ors i l'«Stimmung» de París l'any 1906

Quan un escriptor català, després d'uns dies sense fer-ho, torna a escriure en català, és com el curt de vista que acaba de recobrar son binocle perdut: totes les coses del món se li fan de nou clares i precises, variades de color i ornades amb les delícies del relleu.

Eugeni d'Ors, «Del goig d'escriure en català», 20 d'abril de 1920

El dilluns 1 de gener de 1906, un Eugeni d'Ors encara jove (tenia vint-i-cinc anys) feia aparèixer per primera vegada a les pàgines del diari barceloní *La Veu de Catalunya* la rúbrica «Glosari» per encapçalar la publicació regular, gairebé diària, d'una columna periodística que havia d'obtenir, a la Catalunya dels dos primers decennis del nostre segle, una repercussió i una influència extraordinàries.

Des d'aquella primera glosa, titulada «Les Festes dels solitaris», i durant més de quinze anys (en concret, fins al 8 de gener de 1920, i des del 20 d'abril d'aquell mateix any fins al 3 d'agost de 1921 a les pàgines d'*El Dia Gráfico*),¹ i encara durant gairebé trenta anys més de «Glosari», Eugeni d'Ors no tan sols va saber elaborar un gènere literari personal i inclassificable, mostrant una curiositat enciclopèdica i desenvolupant una habilitat admirable per tractar-hi els temes més diversos, sinó que va aconseguir esdevenir el cap visible, el «verbalitzador», seguint el concepte proposat per Josep Murgades,² de tot un programa cultural i estètic de gran incidència política que l'havia de portar a construir cada dia «nous sistemes metafísics aptes per a l'acció» (ho diu en la glosa «Sobre Anatole France», 30 de novembre de 1907) partint sempre de la perspectiva d'allò que, en paraules de Josep Pla, era «una pedra de toc sense falla:

1. Se n'han publicat, fins ara, set volums, tots a Quaderns Crema: *Glosari 1906-1907*, *Glosari 1908-1909*, *Glosari 1910-1911* i *Glosari 1912-1913-1914* (a cura de Xavier Pla), *Glosari 1915*, *Glosari 1916*, *Glosari 1917* (a cura de Josep Murgades). Encara falten per publicar els anys corresponents a 1918-1919-1920.

2. Vegeu Josep MURGADES, «Eugeni d'Ors: verbalitzador del Noucentisme», dins *El Noucentisme*, Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1885, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, pàg. 59-77.

l'europeisme sistemàtic».³ Més enllà de la professionalització com a escriptor, que l'havia fet buscar en el món del periodisme la seva retribució més immediata, la publicació del «Glosari» a *La Veu de Catalunya*, el diari del catalanisme conservador en el qual ja havia col·laborat anteriorment de manera esporàdica, va representar, per a l'autor, una fita important en l'evolució com a crític i com a creador. Aquest procés d'Eugeni d'Ors, que s'havia iniciat uns quants anys abans, en plena sintonia amb els escriptors que havien confluït en el modernisme i el catalanisme, va començar en deixar de banda aquelles formes literàries per poder afirmar-se progressivament amb una veu pròpia, incorporant jocs esteticitzants que resultaven d'un cert dandisme, confluint amb els nous corrents ideològics i estètics de la França de l'inici de segle i creant una literatura que pretenia ser culta servint-se d'una llengua literària que defugia sistemàticament la naturalitat. Aquests elements, entre altres, diferenciaven clarament Ors, en el moment d'entrar en l'escena pública, de la resta de joves aspirants a escriptors de l'època, tal com ha destacat Jordi Castellanos, curador del primer volum de l'*Obra Catalana* d'Eugeni d'Ors, que va posar a l'abast del lector, per primera vegada, l'obra orsiana anterior a l'any 1906.⁴

Pocs dies després d'haver iniciat la col·laboració regular en el diari, Eugeni d'Ors va ser enviat com a corresponsal especial a Algesires, on s'havia de celebrar una conferència internacional per reglamentar la influència de diverses potències estrangeres sobre l'imperi del Marroc. Després d'aquella estada, durant tot el mes de febrer, Ors va publicar una sèrie de cròniques que van substituir la tot just iniciada col·laboració a *La Veu de Catalunya*. Fins al mes de maig d'aquell primer any de «Glosari», però, Ors va compaginar també la seva secció al diari de la Lliga amb una sèrie de «reportatges», signats com a Xènius, en el setmanari *El Poble Català* (avui també reproduïts i estudiats al volum *Papers anteriors al Glosari*).

Acabada aquella col·laboració, en convertir-se el setmanari en diari i en ocórrer la mort del corresponsal de *La Veu* a París, que fins aquell moment havia estat Pere Coll i Rataflutis,⁵ Eugeni d'Ors va ser escollit per substituir-lo. Ors va arribar a París a la fi d'abril o al principi del mes de maig i, alliberat de la doble col·laboració periodística, va recuperar el pseudònim per a les gloses i va començar a utilitzar el seu nom per signar una nova sèrie de «cròniques» parisenses semblants a les tan celebrades d'Algesires, algunes de gran extensió i generalment de tema artístic. En una carta a Raimon Casellas del 6 de maig de 1906, Ors li anunciava precisament:

3. Josep PLA, «Eugeni d'Ors (1881-1954)», dins *Homenots. Primera sèrie, Obra Completa*, vol. 11, 1969, pàg. 285.

4. Eugeni d'ORS, Jordi CASTELLANOS (ed.), *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

5. «En Pere Coll ha mort», *La Veu de Catalunya* (10 d'abril de 1906).

Estimadíssim Caselles:

Ja sóc a París! Però miri si sóc bon minyó que tot just arribat ja li envio feina. D'aquí uns quants dies anirà la primera de les cròniques de París. Penso firmar-les ab el meu nom o ab les inicials del meu nom, com les d'Algeciras. I, per a què no es repeteixi en un sol dia la mateixa firma, he pensat ab firmar des d'avui el *Glosari* d'una manera distinta. Firmaré Xènius, pseudònim que ara ha de ser exclusiu de *La Veu*. I, per a justificar el canvi, he escrit el *Glosari* d'avui. La meua adreça veritable (hi ha algun error en el que li vaig dir) és: Hôtel St. Louis. 43, Boulevard Sat. Michel. Comuniqui-la als amics. Saludi'ls a tots. Per a V., un fort abraç de l'Ors.⁶

Així, efectivament, a partir de la glosa «Entre parèntesis: de com el Glosador se diu Xènius» (9 de maig de 1906), aquesta, però, signada excepcionalment «Ors & Xènius», la resta de gloses van aparèixer ja definitivament firmades com a Xènius, i és amb aquesta signatura que van convertir-se en l'obra que ha quedat indefectiblement associada a Ors. L'ús del terme «glosa», discutit en aquell mateix moment a causa de la seva grafia, tot i que era acceptada pels diccionaris, va ser defensat amb un subtil argument de diferenciació genèrica en una carta privada que Ors va enviar molts anys més tard, el 8 de novembre de 1918, a Jaume Bofill i Mates:

Deixeu-me ara només protestar del «Glossador» amb doble s posat en la magnànima dedicatòria. Jo escric «gloses», improvisacions, cançons si voleu, com les del minúsculament èpic glosador mallorquí, inspirat per la realitat circumstancial que l'envolta; no gloses apostil·lades com les d'un alexandri o d'un bolonyès operant sobre textos morts. El *Glosari* pot ser un enfilall de contades, no un vocabulari de mots. Altrament, el nostre acadèmic Diccionari (genuflexió) m'empara.⁷

Més que un simple cronista (en la definició que li atorgava l'antic autor del diccionari Littré, «*ceux qui recueillent les bruits de la ville*»), el glosador era essencialment un periodista d'idees, un contemporani d'una notable nòmina d'escriptors que, a l'època en què Ors es va instal·lar a París, pretenien sobretot fer parlar el temps, recollir les «palpitacions dels temps» (la coneguda expressió és emprada per Eugeni d'Ors per primer cop en la glosa «Més sobre la dignitat del periodista», 3 de març de 1906), com ara Jean Lorrain, cronista «decadent» del final del segle XIX, Maurice Barrès, col·laborador a *L'Écho de Paris* i gran cronista del tombant

6. Jordi CASTELLANOS, «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)», dins *Els Marges*, 22/23, 1986, pàg. 82.

7. Enric BOU, Josep MURGADES, «Correspondència d'Eugeni d'Ors a Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost)», dins *Els Marges*, 56 (1996), pàg. 108.

de segle, Anatole France des de les pàgines de *Le Temps*, o encara Jules Renard o Charles Maurras, entre altres. Ors, però, no tan sols se serveix d'un gènere de creació personal, de caràcter inductiu, per exposar-hi un cert «culte al jo» o per entrar en confiança subjectiva amb el món, sinó que adopta sobretot l'actitud d'un deixeble de Montaigne (és ben significativa la referència al «gloriós precedent» que apareix en «Un glosador», 7 de desembre de 1906) per erigir-se en un moralista que, recordant també Voltaire, és alhora un memorialista que no renuncia en cap moment a una clara voluntat d'orientació, sinó de direcció, de la societat.

Per sobre de tot, Ors creu en un gènere literari que li permet, en una clara voluntat programàtica i en el marc d'un projecte literari d'una gran ambició, formular conceptes que es concreten en uns mots clau que, des de les pàgines del diari, s'estendran (o s'imposaran), amb més o menys fortuna, en la vida social, cultural i política de la Catalunya de l'època. Perquè, segons els seus mots, el principal objectiu del *Glosari* va ser, en tot moment, encunyar conceptes com qui encunya moneda: «Formular i donar curs entre les gents a paraules, equival a encunyar i llançar a la circulació moneda» («Mot mundial», 23 d'octubre de 1906). Entre aquests conceptes, hi ha, és clar, el de noucentisme, utilitzat en primer lloc en la seva forma adjectiva «noucentista» per denominar els joves noucentistes, és a dir els homes del nou-cents. La primera ocurrència apareix en el comentari de *La nacionalitat catalana* d'Enric Prat de la Riba i d'Enllà de Maragall, significativament dos homes de l'última generació del mil vuit-cents: «Ara bé: aquestes dues obres mestres de la generació mestra nostra, ¿què ens porten a nosaltres —els noucentistes catalans?» («Dos llibres», 27 de juny de 1906), i és utilitzat també per denominar la «generació noucentista» («La nacionalitat catalana i la generació noucentista», 28 de juny de 1906). És en aquesta mateixa glosa que apareix també per primera vegada en el *Glosari* el substantiu *noucentisme*: «L'obra del noucentisme a Catalunya és —acàs millor dit: serà— la obra civilista», mot encunyat per analogia, o per oposició, al de vuitcentisme i que conté, com és sabut, per homofonia, una hàbil ambigüitat que permet a l'escriptor tant fer referència al número 9 que encapçala el segle tot just començat com a l'adjectiu oposat a vell.

La secció ideada per Eugeni d'Ors no era estrictament una crònica literària o una col·laboració especialitzada. Tant la versatilitat genèrica, temàtica i estilística com la varietat formal i de to donaven testimoni sempre de la impressionant obertura de compàs del seu autor, afavorida per la certesa de practicar una «feina essencialment papallonera» («Sobre Anatole France», 29 de novembre de 1907). Ors, conscient de l'originalitat d'una proposta que convertia cada glosa en, segons els mots de Carles Riba, «un ésser íntegre, vivent, amb els seus centres de sensibilitat, la seva xarxa nerviosa, la seva circulació en perfecte cicle, el seu respir i —suma inefable de la seva individualitat— diríeu que un seu

nom»,⁸ i fidel a donar resposta a la necessitat sentida en tot moment per definir-se, per explicar-se, escrivia:

¿Què has fet? ¿Què ets tu, Glosador? —I me contesto ab la fórmula de mon amic, ara ja batejada de bona intenció i àdhuc d'orgull: —Has fet «metafísica d'estar per casa». Ets un «metafísic d'estar per casa»...⁹

Així, al costat de personatges com Adrià Gual, Raimon Casellas, Joaquim Ruyra, Josep Carner, Diego Ruiz o Joan Maragall, hi desfilen enginyers, dibuixants, periodistes, mecenes, humoristes, turistes, dandis o estudiants. En el *Glosari* apareixen també, combinades amb lectures innumbrables i desenes de referències a l'actualitat cultural europea o nord-americana, converses de cafè i *potins* ciutadans, consells útils per a la vida pràctica i temes de la quotidianitat, com les cartes dels infants als Reis, les lligues de compradors, la higiene, l'impacte del cinema o l'art de viatjar.

Més enllà dels temes que cíclicament hi són tractats (els mesos, les estacions de l'any, els calendaris, les festes, etc.), però, es poden destacar en els dos primers anys de *Glosari*, entre altres, les sèries temàtiques de gloses dedicades a l'esclat de la Solidaritat Catalana (maig de 1906), a la creació d'una Galeria de Catalanes Hermoses (primera meitat de 1906), o a l'educació de la voluntat (setembre 1906). Més particularment, algunes gloses són, per la transcendència dels temes tractats, difícilment oblidables: la defensa de la llengua catalana durant el Primer Congrés Internacional («Segons la guerra, així el fusell», «L'espigarda i el màuser», «El primer congrés de l'espigarda», 15, 18 i 19 d'octubre de 1906), la proposta de reforma i modernització dels Jocs Florals («Un mot sobre els Jocs Florals», 11 de juny de 1907), la reflexió sobre la crisi de l'escriptura novel·lesca (la important glosa «Sobre la novel·la», 22 de juny de 1906), l'extracció d'una categoria a partir d'una referència anecdòtica (com en «Elogi de la taula i de la forma, per a dir els dies de Nadal», 26 de desembre de 1906), l'enorme interès demostrat per la política internacional (val la pena recordar la premonitòria «El món musulmà i Guillem II», 16 de maig de 1906, o la impressionant «L'engabiament de l'àliga», 10 de maig de 1907), la preocupació per la selecció dels fluxos migratoris («Glosa de justícia social, sobre problemes de Barcelona», 26 de febrer de 1907), la definició del periodista com a testimoni de la civilització moderna («Més sobre la dignitat de l'ofici de periodista», 3 de març de 1906), la lectura innovadora de la pintura del seu temps (la decisiva «Paul

8. Carles RIBA, *Escolis*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1921.

9. Eugeni d'ORS, «La metafísica usual», *La Veu de Catalunya* (1 de gener de 1907).

Cézanne», 29 d'octubre de 1906, o la sèrie transcendental sobre l'impressionisme, abril 1907), la genial captació impressionista de l'instant (com en «El bany dels cavalls», 17 de juliol de 1907), o encara algunes temptatives escadusseres de fabulació narrativa (com en la sorprenent «Històries de mòmies», 9 de juliol de 1906, com en un relat pròxim al quadre de costums com «Veí del quart pis», 11 de juliol de 1906, o com en la narració de filiació vagament modernista «Història d'un noi geperut i d'una serpentina», 19 de febrer de 1907).

La glosa, doncs, no és només un article d'expressió personal signat per un extraordinari observador de la realitat ciutadana. En les gloses hi ha poesia i assaig, narració i anàlisi, política i literatura, llengua i cinema, moda i publicitat. A més, val la pena destacar les múltiples referències autobiogràfiques, que no són pas precisament els elements menys interessants de la seva faceta com a periodista: tant hi apareix un trist record infantil d'un Ors atemorit i perdut a Canaletes, com la genial captació poètica d'un instant sensual d'un ramat de cavalls a la platja de la Barceloneta. Xènius mostra als lectors tota la seva insaciable curiositat intentant revitalitzar l'esperit crític d'una societat que probablement estava més endormiscada del que ell s'imaginava. Davant de l'irresoluble binomi de les relacions entre l'art i el poder, que han marcat tota la cultura del segle xx, Ors es va convertir en un escriptor públic que realitzava una obra personal d'opinió que se sustentava només per l'autoritat de qui la subscribia. La seva paraula va esdevenir instrument i vehicle d'un ideari que potser no sempre la societat reclamava. L'europeisme sistemàtic, la desprovincialització de Catalunya, l'entronització de Barcelona com a capital nacional de Catalunya o el retorn als valors clàssics estaven clars i eren assumits socialment. Però quan Ors va començar a pressionar i va tractar també d'estendre el precepte de l'«obra ben feta», la lluita per la cultura, l'educació de la voluntat, els conceptes de continuïtat, obediència o disciplina, es va trobar que ja no despertaven les mateixes adhesions. Aquí rau la necessitat d'explicar-se contínuament. Aquí rau també un dels malentesos del «noucentisme», un concepte encunyat per ell mateix l'any 1906 i que li va funcionar perfectament com a relat fundador i autojustificatiu d'algunes de les seves actuacions. Aquí rau, finalment, la necessitat de la demostració simbòlica, de plantejar-se com representar artísticament un pensament complex com el seu, per exemple en la novel·la *La Ben Plantada*, publicada a la fi de 1911.

Tota la trajectòria literària d'Eugeni d'Ors està marcada per aquestes ambivalències intel·lectuals, que es tradueixen en aquell «carnet d'un civilitzat», tal com ell mateix definia el seu «glosari». Avui es fa difícil mesurar l'impacte que devia tenir entre una generació sencera de lectors aquell article de la primera pàgina de *La Veü*, que es convertiria en el magne autoretrat intel·lectual del seu autor, començat en català l'any 1906 i amb successives continuacions en castellà, a partir de 1921. El glosador pretenia essencialment convertir-se en un periodista d'idees. Però és ben clar que l'admirador de Lluïll, d'Erasme, de Goethe, de

Carlyle o de Bergson hauria pogut anhelar perfectament un futur prometedor com a filòsof, psicòleg o crític d'art. O fins i tot com a poeta, dibuixant, novel·lista o polític. Potser per aquest motiu, Ors explicità sempre una clara preocupació per l'adscripció genèrica dels seus escrits. Des de ben jove, Ors havia declarat la seva intenció d'acollir-se a la denominació de «periodista». Diferenciat del filòsof, de l'historiador o del sociòleg, el periodista, glorificat com a testimoni de la civilització moderna, serà un «gazetiller d'eternitats».

El *Glosari* es convertirà en un gènere de creació personal, de caràcter inductiu, que exposarà un cert «culte al jo» i que pretindrà entrar en confiança subjectiva amb el món. Però quan es van publicar per primera vegada els *Essais* de Montaigne segons el manuscrit de Bordeus (1906), per exemple, Ors es va sentir obligat a teoritzar sobre el seu mateix projecte periodístic: considerava els *Essais* com el «diari d'un filòsof inscrivint els seus pensaments al compàs de la vida». I, per tant, el mateix Montaigne, un gloriós precedent [...] del glosador.

Pocs anys més tard, el 1914, en una sèrie de gloses sobre els assaigs d'André Suarès, Ors va exposar novament els seus dubtes sobre la possibilitat de l'existència d'un assagisme pur. Segons Ors, el que en el segle xvii era denominat «moralista» i en el xviii «enciclopedista» hauria hagut de derivar, de manera gairebé natural, en el segle xx, en l'«assagista». Aquest seria, finalment, el terme adequat per assenyalar Montaigne i La Rochefoucauld, Diderot i Lessing i, del seu temps, Georg Simmel i Rémy de Gourmont. Però en Ors hi ha sempre l'enyorament d'una *Weltanschauung*. El glosador reclamarà al seu model d'escriptor una «visió del món» que no demanaria a un simple artista de la paraula, a un poeta, però sí, sempre, a un assagista. Per això, inevitablement, Ors serà un periodista d'idees desdoblada, com a mínim, en filòsof. La seva activitat, doncs, no serà mai la d'un intel·lectual en un sentit restringit, però tampoc la d'un retòric de l'assaig. Perquè quan Ors exercia com a crític d'art, el seu text semblava una prolongació, un eco de les obres que interpretava. I quan fabulava, *ficcionalitzava* o se servia de la paraula poètica, s'imposaven l'assaig, el breviar i, en definitiva, la lliçó.

Hi ha, a més, en el *Glosari*, una clara voluntat estilística, màxim exponent de la prosa d'art, que havia d'esdevenir gairebé tan cèlebre com els seus continguts. Un estil, o potser més ben dit, una multiplicitat de temptatives estilístiques caracteritzades, per dir-ho amb mots de Gustave Lanson, per la preeminència de les associacions estètiques per sobre dels lligams lògics i per la subordinació de l'exactitud gramatical a la intensitat poètica.¹⁰ Si s'ha objectat que tant el gust per l'afectació en el lèxic com la interferència de les dues llengües de cultura de l'escriptor, el francès i l'espanyol, portaven Ors a incorporar

10. Gustave LANSON, *L'Art de la prose*, París, Fayard, 1908, pàg. 21.

formes arcaïtzants, cultismes i calcs sintàctics de manera potser gratuïta, també es pot dir que el veritable efecte estilístic de l'escriptura d'Eugeni d'Ors es produeix en l'acumulació d'elements de diferents ordres (intel·lectuals, sentimentals, musicals) per aconseguir una eficàcia evident en la creació d'imatges, i no deu ser gratuït, aquí, recordar el seu interès constant pel discurs pictòric. És just, d'altra banda, reconèixer que al llarg de l'any 1906 i coincidint amb la seva estada a París, l'estil del *Glosari* abandona el to ràpid, nerviós i sacsejat que el caracteritzava, com a resultat potser d'una certa incapacitat d'expressar-se ordenadament. És en el *Glosari* de 1907 que l'estil esdevé fluid i la frase es torna cada cop més clara i precisa, alhora ondulant i més suau, en perfecta harmonia amb la idea o amb la imatge exquisida que presenta, per poder d'aquesta manera acabar desvulgaritzant la realitat, per alleugerir-la, per presentar-la nua en la seva brutalitat, per, en definitiva, poetitzar-la.

Les gloses corresponents als dos primers anys de *Glosari* van ser publicades posteriorment en forma de llibre. L'octubre de 1907 apareixia el *Glosari 1906*, no pas com a simple recopilació d'articles sinó com a resultat d'una voluntat important per part de l'escriptor de concebre'l com a llibre nou, amb nombrosos canvis en les gloses, fent encapçalar, per exemple, cada mes de l'any amb una glosa evocativa que formava un calendari complet i que donava més coherència argumental al volum. Amb una gran satisfacció, Ors escrivia, en la glosa «Entrega», 25 d'octubre de 1907:

Aquest llibre representa un gran esforç. Hi floreixen —acàs hi rebenten— deu anys de preparació mental i sentimental. Hi és contingut un any de quotidiana labor, a través els camins de la terra, a través els espectacles de la vida.

Les gloses de l'any 1907, en canvi, van ser publicades un temps més tard, l'any 1915, dins un projecte més ampli d'edició completa del *Glosari* de Xènius en forma de fascicles d'aparició regular, de la qual van sortir també, aquell mateix any, els volums III i IX, corresponents al *Glosari* dels anys 1908 i 1914. Els volums de 1907 i 1915 van servir de text de base per a l'edició del *Glosari (1906-1910)* publicat per l'Editorial Selecta l'any 1950, un volum semblant als tres de *Glosario completo* editats per l'editorial Aguilar de Madrid i que culminava d'aquesta manera la relació d'Eugeni d'Ors amb l'editor Josep M. Cruzet, el qual li havia publicat també l'any 1946 les reedicions de *Gualba, la de mil veus* i de *La Ben Plantada* i, dos anys més tard, de l'*Oceanografia del tedi*. En una carta datada a Madrid el 22 de gener de 1947 i dirigida a Josep M. Cruzet (conservada al Fons Eugeni d'Ors de l'Arxiu Nacional de Catalunya), Eugeni d'Ors confirmava que el volum de Selecta es preparava a partir de les dues edicions anteriors: «Ahora bien, como, por otra parte, los años 1906, 1907 y 1908 del *Glosari* están ya publicados en libro, del cual no será difícil, sin duda, procurarse ejemplar, resulta que la tarea de copia,

en Barcelona, podrá limitarse al año 1909.»¹¹ Pel que fa al *Glosari* de l'any 1910, Ors el va fer copiar a Madrid directament a partir d'una col·lecció de *La Veu de Catalunya*. El volum anava precedit d'un breu advertiment a manera de pròleg, datat a l'Ermita de Sant Cristòfol (Vilanova i la Geltrú) el gener de 1950, el primer paràgraf del qual reflectia incontestablement la incomoditat vital, literària i ideològica en què es trobava Eugeni d'Ors en aquell moment:

Les circumstàncies en què veu la llum aquesta edició integral del *Glosari* de Xènius no són les més aptes a fer-la precedir d'un pròleg, on es rememoressin les seves intencions i el seu destí. Adreçat d'ençà del primer moment a una lluita, ara sorda, ara palesa, enfront de dos nacionalismes, trobaria a l'hora actual el seu criteri universalista —fonamentat en la convicció que la Cultura és sempre, i per íntima llei, tradicional i ecumènica—, a l'un cantó, censura massa activa; a l'altre, impossibilitat de reacció. La prudència suggereix aquí d'abstenir-se, tant com l'elegància del joc net.¹²

Per les raons que sigui, i no són fàcils d'esbrinar, Eugeni d'Ors no va reeditar les gloses del «viure a París» en el primer volum de la seva obra completa. Tampoc en el *Glosari 1906-1907*, publicat el 1999, no les hi vam incloure ja que, de fet, tot i el seu enorme interès, no formaven part del *Glosari*. En forma de llibre, per tant, van aparèixer només en el volum *Glosari 1906, ab les gloses a la Conferència d'Algèires i les gloses del Viure a París* (Barcelona, Francesc Puig, 1907), amb pròleg de Raimon Casellas i caricatura de l'autor per *Apa*. En castellà, en canvi, n'hi ha una traducció recent, a cura de Carlos d'Ors, inclosa en el volum miscel·lani titulat precisament *París*, publicat per Editorial Funambulista l'any 2008.

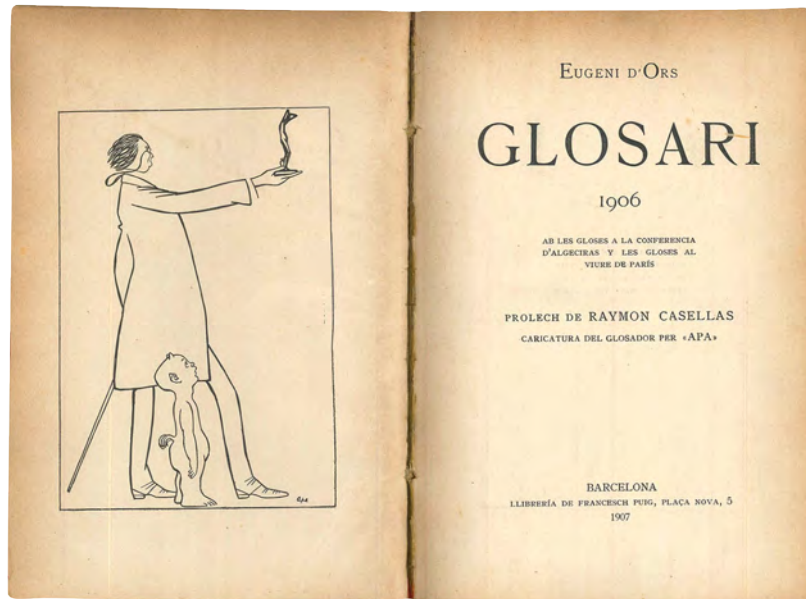
No ha d'estranyar gens que París, la ciutat enyorada fins i tot abans de conèixer-la, embriagués el jove Ors: «Un dia de gran pluja, a l'apuntar la primavera, és cosa plena de sabor. Quan jo no havia estat encara a París, i s'esqueia un dia com el d'avui, experimentava l'enyorança de París» («Epígrama de les aigües primaverals», 26 de març de 1908). En la primera glosa des de París, de la qual es declara «devot», apareix ja l'Ors emfàtic, baudelairià, irònic i volgudament retòric:

En el nom del Jo, i de son Ventre, i de sa Bossa, per als de més enllà, comença avui en la gran Metròpoli Mundial que és dita Vila-Llum i Vila-Tenebra, nova Atenes i renascuda Babilònia, cervell i bordell del món, el sisè hivern del segle xx.¹³

11. Xavier PLA (ed.), «Aparat crític», dins Eugeni d'ORS, *Glosari 1908-1909. Obra catalana Completa*, vol. III, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, pàg. 728.

12. Eugeni D'ORS, «Advertiment», dins *Obra Catalana Completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona, Editorial Selecta, 1950, pàg. 13.

13. D'ORS, «Advertiment», dins *Obra Catalana...*



Eugeni d'Ors, *Glosari*, 1906, Barcelona, Llibreria de Francesch Puig, 1907

De què escriu, però, Ors en les seves «Gloses al viure de París» publicades a *La Veu* a partir del segon quadrimestre de 1906 i que s'aniran allargant els anys posteriors, fins a 1910? El seu primer itinerari parisenc és el més convencional de l'estudiant, el de les institucions acadèmiques: el Collège de France, la Sorbona, l'Escola d'Alts Estudis, l'Escola de Belles Arts, l'Escola d'Arts i Oficis, etc. Tot sembla interessar el jove filòsof, que, anònim, s'asseu als primers bancs de les aules de les més prestigioses càtedres de l'època, ara convertit en un «aprenent» i seguidor de qui, segles enrere, va fer el mateix, i no és casualitat, el gran Ramon Llull: «d'aprenent, al mateix París a on Ramon Llull va asseure's, per hores» («Quarta glosa capellística», 11 de juny de 1908). Ors detecta de seguida qui li interessa i qui no. D'aquí prové la seva admiració pel filòsof Henri Bergson i la tan mitificada visita a casa seva. En una carta a Joan Maragall datada a París el 14 de juliol de 1909, Ors escrivia:

Aquest dematí he passat tres hores de conversa ab en Bergson, a casa seva, i ell i jo tots sols per primera volta. Quin home! [...] La meva concepció de la Lògica com una defensa contra la toxicitat del misteri ha interessat a M. Bergson. Ell m'ho ha dit, i jo n'estic tot orgullós, i li conto a V., content com una criatura.¹⁴

14. Vicente CACHO VIU, *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pàg. 205.

El segon itinerari orsià per París és, evidentment, el del crític d'art. No hi poden faltar el museu del Louvre, el Grand Palais, els salons de Tardor, les galeries d'art. Els noms de Gauguin, de Cézanne, de tots els impressionistes, però, deixen pas tot seguit al dels teatres i les sales de concerts, amb la precisa observació del públic elegant i mundà del teatre del Châtelet, dels admiradors de Sacha Guitry i de Sarah Bernhardt. En el *Glosari*, els elogis de la ciutat de París són constants:

L'ànima de París té un secret. Aquest secret no pot expressar-se en paraules. Quan sou allí, cada cosa us el revela, en un llenguatge mut. Cada despertar de la vila, cada naci-na matinada, cada migdia atrafegat, cada nit intensa, cada espectacle de carrer, cada aparador, cada saló, cada *potin*, cada figura, cada obra d'art, cada crim, cada llibre, cada lliçó universitària, cada aventura, ve a ser com una lletra solta i dispersa, d'una frase màgica, de profund sentit i de meravellós poder. Diu aquesta frase màgica: «Desig de viure. Set ardenta de viure» [...] Que digui això, no és completament veritat. Diu quelcom diferent d'això, però que s'hi apropa. Exactament, no ho sabríem pas repetir. Ja havem quedat en que es tractava d'un secret, i en que els mots eren impotents per a declarar-lo. El secret, quan és allí, no el sabeu, sinó que el sentiu [...] A l'allunyar-vos-en, l'aneu paulatinament perdent. La frase màgica va buidant-se per a vosaltres de sentit. Aneu oblidant-la i ja Sèsam no s'obre pus per a vosaltres [...] —Només ne podeu retenir alguna aproximació: «Desig de viure [...] Set ardenta de viure.»¹⁵

Però el que crida més l'atenció del jove Ors són les «multituds ciutadanes que se llencen torrencialment als carrers». La seva imatgeria tan plàstica es nodreix de l'«Enginyeria Èpica», és a dir, de les obres del metro, que deixen obertes les «entranyes» de la gran ciutat, el paviment obert, les tanques que intercepten les vies públiques, els enormes sots i altres «visions urbanes». L'espectacle que sembla atreure'l no és tant el dels arcs de triomf, els ponts del Sena o els grans edificis públics o religiosos, sinó la «inatacable Babel de ferro i fusta» a través de la qual «els carros, els òmnibus, els cotxes, les fervents onades de passants han de deturar-se, tórçer camí, confondre's, empenye's, renegar, un vent de desordre i de batalla fronda al peu de les construccions». Les grans obres tenen una apa-rença monstruosa:

i allavores semblen més èpicament poderosos aquells petits homes que, dalt de tot de les bastides confoses, amunt, molt amunt, vora el cel en núvols, i destacant-se en siluetes negres sobre els núvols del cel, piquen i piquen, en cops regulars i agres, sobre el ferro, i aquells altres homes que, a baix de tot, en lo profund, en les entranyes de la

15. Eugeni d'ORS, «Encara sobre *El Rei*», *La Veu de Catalunya* (4 de desembre de 1909).

terra, juntant la indecisió de ses bruses blanques en la foscor de l'ample pou, barrengos crits de senyal i alerta ab el terratrèmol dels formidables munts de pedres que es desplomen i cauen i s'abimen sorollosament en la nit dels fons.¹⁶

I en el París orsià d'aquell ja llunyà 1906 hi ha, per sobre de tot, la vida del carrer amb el seu principal atractiu: l'automòbil, els elegants automòbils negres d'on baixen elegants i misterioses damiselles: «Enmig de la boirina opaca de la tarda, una mundana, fredolica entre les pells, vaporosa entre el fang, descendeix, travessa el pati, s'entra a la drete de l'edifici, i omple ab el desbordar escumós de la seva pompa l'estretor austera d'un corredor». La ciutat s'encén als vespres. Tot sembla fet per a «la glòria del Rei Automòbil». És «l'atracció creixent», diu Ors, que el cotxe exerceix «sobre la imaginació dels afortunats, sobre l'ambició dels altres, l'instrument que pot proporcionar la ubriaguesa de les velocitats folles». Ors explica que l'any 1896 el Grand Palais havia aollit, per última vegada, el saló de la bicicleta: «Era aleshores l'edat d'or de la bicicleta» en la qual l'automòbil ocupava ja un petit salonet excèntric i poc visitat. Deu anys després, l'ús de la bicicleta, «reina caiguda», s'ha reduït i el 1906 és el torn de l'automòbil,

el Saló d'un Rei Vencedor. I és aquest qui rubleix el nou palau esplèndid, i d'ell se vessa ses tropes fins a l'Esplanada dels Invàlids i estén les lluïssors de sa opulència fins a la Plaça de la Concòrdia, fins a dalt de tot de la Torre Eiffel, i encomana al París enter, a través de les onades de munions internacionals, una febril sobreexcitació en les passions i en els plaers de cada dia que arriba al daurat deliri en la consagració sensual que totes les gran solemnitats de la vida pública d'aquí reben en el carnestoltes constant de les festes montmartrenques.¹⁷

Hi ha un París «espiritual» i elegant que el fascina. És el París esnob, que es mostra en els bulevards i les grans avingudes, ple de luxe i impaciència, un espectacle ple de llum que contrasta amb l'«interior misteri substituït a les àvides curiositats del carrer». És clar, la figura paradigmàtica d'aquest nou observador ciutadà, ja prefigurada per dos autors citats assíduament en el *Glosari* dels anys 1906-1908, Baudelaire i Edgar Allan Poe, és el «*flâneur*», el passejant, aquell que recorre la ciutat, sense presses, a l'atzar, abandonant-se a la impressió i a l'espectacle del moment:

16. D'ORS, «Encara sobre *El...*».

17. D'ORS, «Encara sobre *El...*».

Un observador artista es col·loca al mig d'una ciutat, i obre els ulls, i somriu a l'amistat, i fa córrer el llapis, un any, dos anys, cinc, vuit. Totes les suggestions de la glòria, de la gloriola i de la companyia el troben fàcil i expedit. L'actualitat cívica desenrotlla baix son esguard la trepidanta teoria de dues-centes siluetes humanes. I ell s'interessa un instant per cadascuna, i cadascuna deixa fixada, sense distinció: l'artista i el *sportman*; el polític i l'extravagant; l'il·lustre estranger i el camarada indígena; res el troba sord, res desatent [...].¹⁸

El *flâneur*, com és ben sabut, és un observador mòbil que es passeja per la gran ciutat intentant comprendre, des de la seva individualitat, la sorpresa d'un nou món. Per a Ors, no sembla haver-hi possibilitat de col·lectivitat més àmplia que la ciutat, i per això aquell que teoritzarà sobre la Catalunya-ciutat s'atorga els títols de «fanàtic de la Ciutat i de les Ciutats, urbícola convençut, peató acèrrim, esteticista militant, corredor de món, *boulevardier* d'escala de reserva, barceloní nat i net i amador fervent i Glosador honrat d'aquesta mai prou ben ponderada Barcelona» («La qüestió de les Rambles», 12 de juliol de 1911). El glosador, errant tot sol per la gran ciutat, ja sigui Barcelona, París o Munic, representa una de les imatges centrals de les pàgines del *Glosari* i sintetitza un dels motius essencials per comprendre l'itinerari intel·lectual d'Eugeni d'Ors. En aquest sentit, la sèrie de gloses datades a Munic, ciutat on Ors es va instal·lar durant unes setmanes de l'estiu de 1910 per fer un estudi sobre el sistema universitari alemany, són de les més significatives. Sol al mercat, menjant en solitari als restaurants, badant en els amplis parcs ciutadans, quiet i silenciós a les biblioteques, assistint enfredorit als concerts, anant d'excursió als llacs, degustant la delícia de perdre's pels carrerons de la ciutat vella, apareix un nou Eugeni d'Ors, més segur d'ell mateix, més confirmat en les seves creences, del tot convençut de la solidesa i validesa del seu projecte intel·lectual. Però que, sobtadament, es troba, passejant anònim en una ciutat desconeguda, terroritzat, exactament en la mateixa situació que aquell infant perdut a la Rambla de les Flors de Barcelona:

Repentinament, m'agafa por. Una por sorda, irracional. Mes que por, basarda. —És com si somniés i no pogués sortir del somni, ni donar-li solució, ni despertar-me. Ja deu fer cinc vegades que passo pel mateix carrer. Al començar-lo, no el sé conèixer mai... I ningú, ningú! Quan, darrera un caixó policromat, veig sortir les dues orelles d'un conill, sento una companyia...! I quan surto a la tanca d'un cementiri, gairebé em sembla que entro en un boulevard.¹⁹

18. Eugeni d'ORS, «La Ciutat sense dones», *La Veu de Catalunya* (17 d'abril de 1909).

19. Eugeni d'ORS, «Vell Munic», *La Veu de Catalunya* (7 de setembre de 1910).

Pocs anys abans, o gairebé en el mateix moment en què Eugeni d'Ors es passejava pel passeig de Gràcia de Barcelona o pels grans bulevards parisencs, a Berlín es publicaven els primers assaigs del filòsof i sociòleg alemany Georg Simmel. Per a Simmel, el passejant representava la veritable contrafigura del poeta i de l'intel·lectual que no es resignava a formar part d'una cultura de masses.²⁰ No ha d'estranyar, no pot estranyar, que el jove Ors sigui dels primers a parlar des de les pàgines d'un diari català de qui precisament va ser un dels grans teoritzadors de la ciutat moderna:

Simmel, l'agut pensador de Berlín, seriós sociòleg i professor de Filosofia, antic feliu col·laborador del *Jugend* —que ja comença ara, mercès a traduccions oportunes, a veure's conegut, àdhuc del gran públic, fora dels països germànics. Simmel és home qui em torba, perquè jo sempre he cregut que la passió per la unitat, almenys per un cert grau de unitat, és condició indispensable a l'exercici de una gran força d'intel·ligència; i ell me dona l'inesperat espectacle d'una intel·ligència, indubtablement molt forta, i, en canvi, desprovista radicalment d'aquella passió. És més, sembla content de no tenir-la. —Mai per ventura un filòsof s'ha sapigut pendre ab tanta d'alegria la contradicció i la irracionalitat. [...] Però ja sabem que no és la doctrina pas, lo que fa la novetat de les filosofies, sinó l'«accent.» —L'accent del Relativisme de Simmel resulta molt nou, potser massa nou, potser massa última hora i «modern Berlín.» I tal vegada és per això que a la Universitat de Heidelberg no volgueren per professor un varó de tant alt enginy; i que aquest, malgrat tenir el curs més brillant que els altres —malgrat tenir més valor que tants i tants dels altres que han fet millor camí—, continuï encara en la secundària categoria dels anomenats professors extraordinaris.²¹

Hi ha un París d'Eugeni d'Ors? No és ben bé això. És, potser, que Ors sap captar a la capital francesa un estat d'ànim, aquella «set ardent de viure». El que hi pot trobar el lector actual, i aquest és un dels grans atractius, és una mena de disposició afectiva vers la ciutat de París feta de llocs i circumstàncies, naturalment, però sobretot de sensacions físiques i emocionals que fan personal l'experiència viscuda. El jove Ors passeja per la ciutat, va al teatre i als museus, es fixa en les dones atractives i en els dandies. A través dels seus articles, Ors sap captar un ambient, una mena d'element indefinible de la ciutat, una atmosfera que es relaciona alhora amb la capacitat que té el subjecte d'observació de la ciutat i alhora d'extracció de les seves interioritats a partir de la seva pròpia experiència gairebé corporal, o en tot cas més corporal que no exclusivament

intel·lectual o crítica. El París d'Eugeni d'Ors a les pàgines de *La Veü* té més a veure amb el concepte alemany d'«Stimmung» que el professor Hans Ulrich Gumbrecht ha exposat en un dels seus llibres parlant de la Venècia de Thomas Mann.²² Es tracta d'un concepte ric i de certa complexitat semàntica, provinent del món de la música i de la veu, que travessa el Romanticisme i l'idealisme, treballat per grans filòsofs com Husserl i Heidegger. Segons Gumbrecht, el lector de *Mort a Venècia* recorda aquella novel·la perquè evoca una «Stimmung» decadent, molt «*fin-de-siècle*», amb tots els seus matisos, que comprenen olors, sons, colors i, sobretot, per una temporalitat concreta amb una presència constant de la mort. El mateix passaria després de llegir una novel·la de Joaquim Machado de Assis, que fa que, per al seu lector, la «saudade», el sentiment que la felicitat del present està relacionat irreversiblement amb el passat, sigui el més reconeixible. «Stimmung» seria aleshores també un concepte més ampli d'estats d'ànim del glosador que poden ser provocats per les experiències estètiques per produir una sensació de «presència». L'ambient i l'atmosfera del París de 1906, certament sempre inexpressables, és el que avui es desprèn de la lectura de tants dels articles que Ors va dedicar a París.

El jove ciutadà Ors, que és un individualista, que reivindica l'individu per sobre de les masses, que es reclama aristocràtic i no li sap greu que l'acusin d'antidemocràtic, és algú que es mira una gran ciutat com París. Algú que la percep fonamentalment a través de la vista, i que resulta tan significatiu en allò que mira com en allò que no vol mirar, en allò que ensenya com en allò que amaga. Ors s'adona, precisament des dels carrers de la capital francesa, que la civilització moderna comença a configurar un nou món, esclatat en una sèrie de fragments perceptius. La mateixa sobreabundància d'elements urbans obligarà Ors forçosament a deixar la idea d'una visió globalitzadora del món per iniciar una reacció *antimoderna*²³ que l'allunyarà malauradament de la incipient modernitat europea per començar a triar, a elegir, entre tots els elements que li ofereix una gran ciutat com París.

«Chassez le national, il revient au galop...» Eugeni d'Ors a les dècades de Pontigny (amb sis cartes inèdites de Paul Desjardins)

La tardor de 1928, el setmanari *Les Nouvelles littéraires* de París va dedicar una entrevista a Eugeni d'Ors en la secció «Une heure avec...».²⁴ Tots els grans

20. Vegeu, per exemple, Georg SIMMEL (1903), *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, Madrid, Hermida Editores, 2016.

21. Eugeni d'ORS, «Simmel», *La Veü de Catalunya* (13 de maig de 1912).

22. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

23. En el sentit que li atorga Antoine COMPAGNON, *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.

24. Frédéric LEFÈVRE, «Une heure avec Eugenio d'Ors», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* (París, 27 d'octubre de 1928), pàg. 1 i 6. Uns anys després, va aparèixer traduïda al castellà: «Una hora con Eugenio d'Ors», *La Gaceta Literaria*, (Madrid, 15 de febrer de 1931), pàg. 1-3.

Josafat, de Prudenci Bertrana, autor d'un diccionari alemany-català, el qual també s'havia fet ressò del pensament d'Eugeni d'Ors. Vogel havia publicat al setmanari antiliberal de Munic *Allgemeine Rundschau. Wochenschrift für Politik und Kultur* una sèrie de cròniques sobre cultura espanyola. En un dels seus articles, «Ein Sokrates des modernen Spanien»,²⁸ Vogel explicava (aquí en traducció catalana) la seva primerenca relació com a lector del *Glosari*.

Fa 6 anys vaig començar a llegir diàriament *La Veü de Catalunya* i vaig trobar a les seves columnes una contribució diària, amb el nom de *Glosari*, firmada per un tal Xènius. Aquest diari està escrit en català i per això és poc conegut a l'estranger, però per la seva línia neutral i la varietat dels temes culturals que tracta és molt més que un diari d'un partit d'esquerra o de dreta: és un portaveu destacat dels regionalistes catalans, el programa dels quals està guanyant cada cop més seguidors. He d'admetre que durant un temps [el *Glosari*] no em va agradar. Em va semblar que el pseudònim Xènius —guia turístic— s'esqueia sobretot a un defensor d'una línia espiritual francesa al qual, de tant en tant, li agradava mostrar-se com a coneixedor de la forma alemanya de pensar i treballar. Per casualitat vaig descobrir el seu nom real: Eugeni d'Ors.

Aquell que primer li havia semblat que només era un «brillant eclèctic», s'apareixia ara a Vogel com un filòsof de gran profunditat moral que, des de la seva tasca a l'Institut d'Estudis Catalans, «que ara ja té més renom a l'estranger que totes les universitats espanyoles», aconseguia remoure les consciències d'una societat que el seguia amb fervor:

Li vaig donar el nom de Sòcrates modern per les seves contribucions a *La Veü*, les quals va divulgar, segurament per falta d'un diari de gran abast, a l'estil de Sòcrates, que solia fer-ho barrejant-se entres els joves en mercats i camps d'esports.

L'excentricitat del balneari de París, doncs, no era la primera ni l'última ocasió en què Ors se servia de les diverses estratègies d'autopresentació pública que l'havien de fer tan conegut. Però aquell interview iniciava una nova etapa basada en un procés creixent de seducció intel·lectual que havia de portar Eugeni d'Ors a enlluernar determinats cercles de la vida cultural francesa i a desenvolupar amb una especial insistència la seva personal «heliomàquia», o combat per la llum. A la capital de França, el seu nom va començar a ser conegut en festes mundanes, en salons d'artistes i en altres manifestacions de la

vida cultural i política. Va escriure en diaris i revistes, va impartir nombrosos cursos i conferències (a la Sorbona, a l'École du Louvre, a la universitat de Poitiers...), i la majoria dels seus llibres castellans van ser traduïts al francès en les editorials literàries i artístiques més prestigioses. Esmentem-ne només alguns com a exemple, perquè no cal citar-los tots ara aquí: *Trois Heures au Musée du Prado* (Librairie Delagrave, París, 1927); *L'art de Goya* (Librairie Delagrave, París, 1928); *La vie brève. Almanach* (ALA, Madrid-París-Buenos Aires, 1928); *Coupole et Monarchie, suivi d'autres Études sur la morphologie de la culture* (Les Cahiers d'Occident, Librairie de France, París, 1929); *Paul Cézanne* (Éditions des Chroniques du jour, París, 1930); *Pablo Picasso* (Éditions des Chroniques du jour, París, 1930). Els seus interlocutors eren personalitats de primer nivell, de Valéry Larbaud a Jacques Maritain, passant per un sempre omnipresent Jean Cassou. La novetat més destacable era que, si bé Ors havia rebut una gran atenció periodística a París, com a mínim des dels anys de la Primera Guerra Mundial i la seva polèmica posició «neutralista», cal dir que la major part de referències eren sobretot ideològiques i polítiques, majoritàriament provinents del bàndol més culte però també més reaccionari de la dreta i l'extrema dreta franceses, amb els Daudet i Charles Maurras al capdavant. Ara, per primera vegada, la presència i la influència d'Ors s'estenia a àmbits més estrictament literaris, com el grup d'intel·lectuals progressistes que s'agrupaven entorn de *La Nouvelle Revue Française*, i també als àmbits artístics avantguardistes més relacionats amb el Museu del Louvre.

Però, com havia succeït uns anys abans a Catalunya i encara més, després, a Madrid, ciutat on el seu cercle d'admiradors s'havia anat restringint ràpidament, també a París l'audiència obtinguda per Ors va ser de curta durada. L'any 1930, des d'una revista madrilenya, un articulista anònim ja l'havia advertit amb un cert cinisme: «Ahora todo el mundo está por usted. ¡Aprovechese! Esto dura seis meses.»²⁹ La trajectòria literària d'Eugeni d'Ors pendulava una vegada més entre l'enlluernament momentani i la decepció posterior, entre l'admiració cega i el desencís ressentit, potser perquè, tal com va remarcar Albert Manent,³⁰ la presència de l'obra d'Eugeni d'Ors, per molt crítica o triomfalista que sigui, constitueix un fenomen cíclic de les cultures catalana, espanyola i europea. Ell mateix era potser un «eon» i, sobretot, una constant històrica, de flux i reflux.

Potser per això no hi ha gaire res més absurd que parlar, en la trajectòria orsiana, d'una etapa barcelonina i una de madrilenya. I encara menys afegir-li'n

28. Eberhard VOGEL, «Ein Sokrates des modernen Spanien», *Allgemeine Rundschau. Wochenschrift für Politik und Kultur*, 14 (1 de març de 1913, pàg. 289).

29. Ho explica Ors mateix en un dels seus «Palique», publicat a *Nuevo Mundo* (Madrid, 16 de novembre de 1928).

30. Albert MANENT, «Els retorns d'Eugeni d'Ors», dins Joan TUSQUETS, *L'imperialisme cultural d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, Columna, 1999, pàg. 7.

una de parisenca o francesa. Ors fa la sensació d'un home que avança sempre endavant, un escriptor potentíssim i resistent que es despreocupa veritablement de saber si té o no lectors o seguidors, de si agrada o no, sabedor com era del valor de la seva feina en favor de la cultura i del seu entusiasme intel·lectual. En tot cas, uns mesos abans de la conversa literària i filosòfica amb Lefèvre, encara en ple any 1927, Ors havia fixat la seva residència a París ja que havia estat designat representant espanyol a l'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual i la seva presència en els cercles literaris ja es començava a fer notar. Vegem, per exemple, una nota interessant de les memòries del filòsof Vladimir Jankélévitch quan, sent jove, havia assistit a una de les famoses «décades» de l'abadia de Pontigny:

Car tout contribuait, pour le jeune Trissotin métaphysique que j'étais, à faire de Pontigny un village magique, un lieu exceptionnel où la conspiration des circonstances et la géographie rassemblait chaque été auprès d'un cloître cistercien les esprits les plus raffinés, les femmes les plus cultivées et les plus fameux écrivains d'Europe. Comment, au cours de nos existences parisiennes, aurions-nous pu rêver d'un choix aussi exquis, d'une rencontre aussi miraculeuse? Pouvoir prendre son café au lait avec André Gide, flâner dans les allées avec Eugenio d'Ors, jouer aux portraits avec Charles du Bos, voilà les divines faveurs que chaque été nous réservait.³¹

És significatiu que Jankélévitch associï el seu pas per Pontigny amb André Gide, Charles du Bos i Eugeni d'Ors. L'abadia de Pontigny, situada al nord de la Borgonya, havia estat secularitzada i comprada l'any 1906 pel professor, periodista i filòsof Paul Desjardins (París, 1859-Pontigny, 1940). Desjardins va tenir la idea de posar l'antic edifici cistercenc al servei del debat intel·lectual i de la pau europea, i d'allò que ell anomenava la «unió per la veritat», convocant diverses vegades l'any una sèrie de cursos, seminaris, trobades i conferències que solien durar deu dies (per això s'anomenaven les «décades») i que van reunir durant gairebé trenta anys algunes de les més destacades personalitats de la cultura d'entreguerres: André Gide, Charles du Bos, Roger Martin du Grand, Albert Thibaudet, Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Schlumberger, Ramon Fernandez, Gaston Bachelard, André Maurois, François Mauriac, els jovejants André Malraux, Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia i Vladimir Jankélévitch, i autors estrangers tan importants com Thomas Mann, Herman Keyserling, Rabindranath Tagore o Nikolaï Berdjajev.

La idea va ser, en aquell moment, d'una gran modernitat: es tractava, certament, de convidar algunes d'aquestes grans personalitats a debatre sobre un tema prèviament conegut i compartit, però proposant als participants de conuiu junts a l'abadia durant aquells deu dies, on tot es feia col·lectivament: menjar, dormir, passejar pels jardins o estudiar a la biblioteca. Així s'acomplia l'objectiu de Pontigny, que consistia a relacionar «étude» i «repos». A més de triar un intel·lectual de referència, que feia de «relator», per dir-ho així, el mateix Desjardins s'encarregava de triar i de convidar els interlocutors ideals per fomentar el debat durant aquells dies, una mena de fila zero de luxe, i també de seleccionar alguns estudiants o doctorands que, amb beca, tenien dret a participar en els debats, però no a intervenir-hi. A cada «décade» o «entretien» se solien reunir unes cinquanta persones, amb un o dos líders o conductors. Einstein va coordinar una «décade» sobre la concepció física del món. Paul Valéry una altra sobre la teoria del ritme. André Maurois va poder exposar les seves concepcions sobre la biografia. La fórmula, i sobretot el seu esperit, van tenir tant d'èxit que encara avui les décadas de Pontigny es continuen celebrant, per exemple, en els famosos col·loquis de Cerisy.

No sabem exactament de quina manera Ors va entrar en contacte amb el món de Pontigny i, personalment, amb Paul Desjardins. Potser a través de l'incansable hispanista Jean Cassou, esmentat diverses vegades, potser per l'èxit palpable de les innumerables publicacions orsianes en francès, sobretot les seves reflexions sobre El Greco i sobre Goya, i també sobre el museu del Prado. El cas és que ben aviat Desjardins va proposar a Ors organitzar i dirigir un dels «entretiens» de Pontigny. Sembla, però, que hi ha haver una primera provatura, l'any 1929, que havia resultat fallida. Ors hauria proposat com a lema «Les termes sous-conscient et subconscient sont-ils synonymes?», però André Gide l'hauria vetat, sense que se sàpiga per quina raó. I és una llàstima perquè, segons es dedueix, Ors hauria volgut parlar de la figura i de l'obra del seu amic Salvador Dalí. En tot cas, la idea de Desjardins d'organitzar una «décade» amb l'objectiu de rehabilitar l'estètica barroca a França ja devia començar a córrer quan Ors va fer la seva flamant aparició a la capital francesa. A través de Jacques Heurgon (París, 1903-1995), professor llatí de la Sorbona i membre de l'Escola Francesa de Roma (i casat amb la filla de Desjardins), Pontigny començava a convocar diverses personalitats de la història de l'art disposades a participar en un debat que s'anunciava apassionant sobre el concepte mateix de barroc, tan sovint desprestigiat en la cultura francesa, que sempre l'havia vist (si més no fins aquells moments) com un fenomen aliè, com una mena de «berruga» espanyola i portuguesa. En una carta d'Heurgon a l'escriptor i crític literari Charles du Bos, aquell explicava:

Cette décade s'annonce assez belle à ce qu'il me paraît. J'ai rassemblé à Rome un fort contingent d'Allemands: je crains seulement leur érudition qui, personnellement,

31. Vladimir JANKÉLÉVITCH, «In memoriam Paul Desjardins», *Premières et dernières pages*. París, Seuil, 1994, pàg. 230.

m'intéresserait fort, mais que je crois difficilement assimilable à tous nos amis de Pontigny. Je suis heureux de la venue de Cassou, j'aimerais bien que la critique française fût plus largement représentée: Fosca et Alfassa ne viendraient-ils pas?³²

A Paul Desjardins li faltava una personalitat capaç alhora de teoritzar sobre el concepte de barroc i amb prou coneixements d'història de l'art per poder debatre amb els especialistes, un veritable teòric de la cultura que fos també un historiador de la cultura. I aquest no podia ser altre que Eugeni d'Ors. Un primer títol, però, va haver de ser descartat, sense que tampoc se'n sàpiguen les raons: «Du Baroque et de l'éternelle résistance de l'esprit français au Baroque». La «décade» es va titular, finalment, «Sur le Baroque et sur l'irréductible diversité du goût suivant les peuples» i es va desenvolupar a l'abadia de Pontigny entre el 6 i el 16 d'agost de 1931. Els convidats amb qui Ors havia d'interlocutar eren, efectivament, de primer nivell dins de la història de l'art de l'època, professors enviats per l'Institut d'Art d'Hamburg (deixebles de Wölfflin, Warburg i Burkhart) i de l'Institut Germànic de Roma, entre els quals destacaven Rudolf Wittkover (1901-1971), Walter Friedlander (1873-1966) i el belga Paul Fierens³³ (1895-1957). Erwin Panofsky va ser baixa d'última hora. Cassou tampoc no hi va arribar a assistir.

A l'extraordinari Fons Eugeni d'Ors, que es conserva a l'Arxiu Nacional de Catalunya, a Sant Cugat, es conserven set cartes entre Paul Desjardins i Eugeni d'Ors que donen testimoni dels preparatius imminents de la «décade» sobre el Barroc. Sis són cartes de Desjardins a Ors, i només una és còpia d'una carta d'Ors a Desjardins. Són totes inèdites, escrites entre els mesos de juny, juliol i agost d'aquell mateix any 1931, immediatament abans de la celebració del seminari. Es pot documentar així, per primera vegada, la relació personal entre Desjardins i Ors, marcada pel respecte i l'admiració mutus, així com la cura amb què el primer organitzava els seminaris: convidats il·lustres, becaris, preparació d'un «syllabus» amb el programa dels debats, edició d'un breu prospecte amb les principals idees orsianes i, també, proposta d'un «photoscope», un petit film amb una selecció d'imatges com a exemples de les tesis defensades o promogudes per l'autor. La principal discussió, però, afectava el nom i el nombre dels experts convidats. Ni Pedro Salinas ni Américo Castro no van poder assistir-hi finalment, com tampoc no ho van fer els erudits portuguesos la presència dels quals tant Desjardins com Ors consideraven indispensable. Marcel·lí

32. François CHAUBET, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, París, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 139.

33. Paul FIERENS, «À Pontigny. Entretiens sur le Baroque», *Les Nouvelles littéraires* (29 d'agost de 1931), pàg. 8.

Domingo no hi va poder ser tampoc. Només un amic personal d'Eugeni d'Ors, l'enginyer José Antonio de Artigas Sanz (Madrid, 1887-1977), exalumne de l'École Nationale des Ponts et Chaussées de París, hi va ser present tots els dies.

Sembla com si, per atzar o per voluntat pròpia, Ors hagués preferit personalitzar ell tot sol el debat amb els historiadors germànics, evitant que ningú li pogués arribar a fer ombra. D'aquesta manera, Ors va poder desenvolupar, amb tota la brillantor i la seguretat necessàries per al cas, les seves teories sobre el barroc i sobre el barroquisme. La seva defensa es sostenia en el caràcter trans-històric del barroc i la concepció que defensava era que el barroquisme havia de ser considerat com una constant històrica. Aquests pressupòsits van sobtar molt i van provocar una explícita desconfiança entre els seguidors de Wölfflin durant aquells dies. Com ja és conegut, Ors proposava reemplaçar la noció d'«El Barroc», en tant que categoria purament històrica i restringida a l'àmbit de les arts plàstiques, per la de (en castellà) «lo barroco», entesa com una categoria filosòfica, com una constant històrica contraposada a «lo clásico» («Du Baroque» i «Du Classique», en francès). Ors era, però, per sobre de tot, un escriptor, un creador de metàfores sorprenents, un filòsof que sabia encunyar amb facilitat imatges i conceptes. I és aquí, juntament com veurem amb les tesis nacionalistes, que ell abominava, si més no teòricament, que va esclatar la discussió. Ors parlava de les «formes que volen» (barroc) davant de les «formes que pesen» (clàssic). En el capítol que apareix al seu llibre *Lo Barroco*, titulat «La querella de lo Barroco en Pontigny»,³⁴ Ors s'explica de manera clara i entenedora:

Se trataba de un examen genérico del problema, de buscar la definición esencial de lo barroco a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales. Dos aspectos eran especialmente destacados: de una parte, las relaciones del barroquismo con el espíritu portugués; de otra, las que tuviera, bajo signo positivo o negativo, con el espíritu francés:

Confrontar las leyes esenciales de dos estilos, correspondientes a dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las «formas que pesan», y el barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan» lanzan su danza. El gótico es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo terminado. Si se le resucita, será por restauración o *pasticcio*: todos los Viollet le Duc del Ochocientos, cualesquiera que fuesen sus talentos, resultan de ello buena prueba. En cambio, el estilo barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente.

34. Eugenio d'ORS, *Lo Barroco*, Ángel d'ORS, Alicia GARCÍA NAVARRO (ed.), Madrid, Tecnos/Alianza, 2002, pàg. 61-98.

També s'ha de dir que la formulació orsiana contenia una certa dosi de volguda provocació davant dels venerables historiadors alemanys. I així, per exemple, com qui no vol la cosa, Ors afirmava que el descobriment de la circulació de la sang per Miguel Servet era un *acte* barroco: «[...] calificar de barroco el descubrimiento de la circulación de la sangre [...] que sustituye, en efecto, por un símbolo *dinámico* el símbolo *estático* tradicional [...]». Segons sembla, l'argument més decisiu, el que va fer decantar finalment la balança de la discussió cap a les postules orsianes, i que més va convèncer personalment Desjardins, va ser l'anàlisi de la imatge de la famosa finestra de Tomar, la més famosa d'estil «manuelino», que es troba al claustre del Convento de Cristo, a Tomar (Portugal), encarregada per D. Manuel I i executada per Diogo de Arruda cap al 1510-1513, és a dir, històricament molt anterior a la periodització barroca convencional.

Però la discussió més important va estar relacionada amb un element no imprevisible però ben significatiu. A les reticències nacionals franceses, que continuaven fent explícita la seva desconfiança a reconèixer qualsevol tipus de manifestació barroca a França, s'hi afegiren les reticències nacionalistes expressades tant pels deixebles de Wöflin com pels companys de Panofsky, els quals continuaven considerant el fet barroco exclusivament com a propi del domini meridional, especialment portuguès, espanyol i italià. És per això que val la pena reproduir l'expressió, tan irònica com formativa, que Ors expressa en l'única carta que es conserva dirigida a Desjardins: potser és inevitable, malgrat l'un i l'altre, que sempre reapareguin les qüestions nacionals... «*Chassez le national, il revient au galop...*» afirma Ors, estrofant el famós «*Chassez le naturel, il revient au galop*», frase del dramaturg francès Destouches del segle XVIII, tantes vegades dita i repetida al segle següent i als nostres... Una manera ben sintètica per part d'Eugeni d'Ors de dir que és impossible desprendre's totalment de les tendències «naturals» o intentar dissimular-les. Cosa que, dita l'any 1931, i pensant en els fets històrics posteriors i en la seva pròpia evolució ideològica, no deixa de tenir un rerefons, potser, tenebrós.

En tot cas, molts anys després, Ors va fer una petita confessió sobre la querrel·la del barroco a Pontigny: reconeixia obertament les reticències dels professors germànics i, en una anècdota que podia elevar fàcilment a categoria, explicava de manera detallada i sorprenentment irònica qui era qui l'havia entès realment:

Siempre me acordaré de lo ocurrido en Pontigny, cuando mis batallas para imponer la convicción de que el Barroco es una constante. Tratábase, después de todo, de algo bastante sencillo: de reconocer que, si una arquitectura, como la de la ventana portuguesa de Tomar, presenta *los mismos caracteres* que se han atribuido al estilo barroco y pertenece al siglo xv, *no cabe decir* que el Barroco sea un fenómeno histórico producido en los siglos xvii y xviii. Pero esto, tan sencillo, no lo entendían un grupo de jóvenes alemanes, discípulos de Wöflin, emperrados en que si la Contrarreforma,

si la imitación del templo del *Gesú*, de Roma, etc., etc., etc. En esto, hacia el término de la década, cayó un domingo y me fui a misa a la antigua iglesia cisterciense.

Había en la iglesia una viejecilla de cofia, que yo reconocí como una que, ante la extrañeza de no pocos de los reunidos y la habituada indiferencia de los otros, que ya habían estado allí en años anteriores, se encontraba presente en todas nuestras tenidas, sin tomar parte en ellas y haciendo calceta, al arrimo del fuego que el frío y la humedad de la Borgoña obligaban ya a encender en aquellos postreros días de agosto. Ya había preguntado yo quién era la anciana: dijeronme que la viuda del alcalde difunto, a la cual, por tolerada costumbre y porque no molestaba a nadie, se dejaba asistir [...] Pues bien, esta señora, levantándose al entrar yo en la iglesia, me indicó un lugar. Comprendí a poco que este era un lugar de honor, probablemente el correspondiente al alcalde y que el nuevo no ocupaba, porque no iba a misa. Me creí, pues, en la obligación de cortesía de saludar a la anciana, al salir, dándole las gracias por su atención. Cambiamos entonces unas palabras.

«Señor —me dijo ella—, yo soy una pobre mujer, yo no entiendo nada [...] Yo me figuraba que lo barroco era una³⁵ especie de perlas [...] Pero creo que en las discusiones es usted quien lleva la razón» «¿Cómo?» —exclamé sorprendido—. «Sí [...] porque yo, lo repito, yo no sé nada, yo soy una pobre mujer. Pero cuando veo que vuelven las golondrinas, me digo: es la primavera, como el año pasado. Y cuando veo las amapolas, me digo: es el verano. Doy a lo que veo el mismo nombre de siempre» [...] ¡Aquella buena mujer había entendido, así, llanamente, lo que les costaba tanto entender a los pedantes diplomados!

¿Podía un público de Ateneo, al llegar a la autenticidad del pastor de Belén o a la de la alcaldesa de Pontigny, llegar a sus dones de adivinación inmediata? Así lo espero; así creo que la experiencia me lo ha demostrado. Con no poca ilusión de mi parte, desde mi pupitre de comentarista, vi en la penumbra de abajo blanquear, aquí y allá, algún pañuelo de enjugar lágrimas. Y hasta —no sé si a beneficio de la presencia de la familia de algún actor— el gemir de un niño de pecho quebró la atención, desde la galería alta. Por un momento, nos pudimos creer en el ambiente de una función dominguera de Rambal.³⁶

Per acabar, l'any 1935 Eugeni d'Ors va publicar *Du Baroque*,³⁷ la traducció francesa de *Lo Barroco*, a les Éditions Gallimard. La primera edició espanyola és de 1944. És potser, juntament amb el llibre sobre el Museu del Prado, l'obra

35. Eugenio d'ORS, *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva.*, Ángel d'ORS, Alicia GARCÍA-NAVARRO (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2006. pàg. 157-158. Publicat primer com a «Más experiencias», «Estilo y cifra», *La Vanguardia* (19 de juliol de 1944), pàg. 6.

36. Eugeni d'ORS, «Treinta horas de teatro» (1946), dins *Teatro, títeres y toros*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

37. Eugeni d'ORS, *Du Baroque*, trad. de Mme. Agathe Rouart-Valéry, París, NRF, Gallimard, 1935, pàg. 252.

més reconeguda de qui, a Catalunya, és sobretot reconegut com el gran teoritzador del noucentisme. Una més de les apassionants contradiccions orsianes. Avui aquest llibre es pot trobar traduït a moltes llengües (però no al català) i és, juntament amb els *Escrits d'art* d'Antoni Tàpies, l'únic d'autor català que apareix a la cèlebre col·lecció francesa Folio de butxaca. És un llibre deliciós, una mena d'obra autobiogràfica, que reuneix el millor de l'estil orsià i de la peculiar manera de pensar del seu autor. Albert Rossich, el gran teòric i historiador del barroc literari català, el sintetitzava en una ocasió d'aquesta manera tan atractiva:

L'argument d'aquesta *novel·la* és l'enamorament del protagonista, Eugeni d'Ors, d'una Categoria: el barroc. El nus de la trama, vist com l'episodi d'unes noces («la prueba conclusa, el premio adjudicado, he aquí a un hombre que se desposa con su teoría y que, venido el otoño, parte en su compañía del país borgoñón», el constitueix la teoria del barroc exposada en el marc dels *Entretiens* de l'abadia de Pontigny, el 1931, i reconstruïda després a *Du baroque* (1935) i *Lo barroco* (1944). Els articles inicials del volum (*Dates* o *Fechas*) mostren els encontres atzarosos, fugaços, amb la *idea*; els últims (*Voyages* o *Viajes*), recuperats de records posteriors, exemplifiquen la identificació conscient entre el pensador i la Categoria, la delectació en la teoria. Però, com passa sempre amb l'enamorament, ah!, l'enamorada —ho sabien molt bé els barrocs— és una fantasia, una construcció enganyosa. La proposta de *Du baroque / Lo barroco* no se n'escapa: la dama d'Eugeni d'Ors no és la realitat del barroc —intuïda però encara per descobrir—, sinó la seva *idea* del barroc, la representació d'ella (o de l'altre) tal com ens l'imaginem.³⁸

La participació d'Eugeni d'Ors a la «décade» de Pontigny va ser brillant, però la seva llum a França va ser potser poc duradora. L'esclat de la Guerra Civil espanyola, la implicació en el feixisme i en el falangisme, els càrrecs polítics en els primers anys de la dictadura franquista, les complicitats amb el govern de Vichy, van reservar a Ors un lloc per a la història que no és pas precisament confortable. Però dels seus anys de París queden articles, llibres, retrats, entrevistes, monòlegs, diàlegs, discussions, desqualificacions, tesis superades i tesis que es mantenen, i tota mena d'imatges que bé han de ser estudiats i poder ser interpretats.

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

Abbaye de Pontigny

Foyer d'Étude et de Repos

Mardi, le 23 juin 1931

Monsieur et illustre et cher ami,

Si vous n'avez pas totalement oublié qu'il y aura ici une décade du « Baroque », du 6 au 16 août, je suis assuré de vous. Car vous savez que ce sujet a été choisi pour vous, afin de vous donner occasion, dans un petit cercle d'esthéticiens, d'historiens et d'amis de l'art, venus de diverses capitales, d'exposer une théorie sur laquelle on a beaucoup disputé, mais dont seul l'auteur est autorisé à dégager le sens. Vous savez aussi que cette fois, plus encore que l'an dernier, votre absence ferait tout effondrer, et vous ne voulez pas faire ce tort à des personnes qui vous admirent et se sont fiées à vous.

Il serait temps que vous prissiez soin de nous signaler — sinon de nous communiquer — ce que vous avez publié sur la question. De divers côtés des esquisses de programmes sur « l'art Baroque » et la psychologie qu'il implique, m'ont été adressées. Mais c'est votre esquisse à vous que je désire. Jean Cassou sera là. Il s'y est engagé. Je vais d'autre part quêter un engagement analogue à Mlle Acevedo. Y aurait-il d'autres invitations que vous seraient agréables ? Cassou me recommande un de vos compatriotes, Pedro Salinas. Quel est votre sentiment à cet égard ? Je serai à Paris demain mercredi et après demain, 27 rue Boulainvilliers, XVIIe tel. Auteuil 49.35. Peut-être trouverai-je le loisir de passer à l'Hôtel Kléber.

Veillez, cher Monsieur, agréer l'assurance de mes sentiments dévoués,

PAUL DESJARDINS

38. Albert ROSSICH, «Ors i el Barroc», dins Xavier PLA (ed.), *Eugeni d'Ors, potència i resistència*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 2016, pàg. 90-91.

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

Abbaye de Pontigny
Entretiens d'Été

Samedi, le 4 juillet 1931

Cher monsieur d'Ors,

Nonobstant deux petites inexactitudes sur l'adresse (ce n'est pas moi mais Dujardin qui a pour prénom Édouard, et l'*Union pour la vérité* siège au 21 de la rue Visconti, non au 40), votre lettre du 29 juin, renvoyée de Paris, m'est bien arrivée ici ce matin. Je vous remercie cordialement de votre ponctualité, ainsi que de la peine prise. Vous eussiez pu épargner celle-ci et vous contenter d'une référence aux p. 14 et 16 de votre volume *L'Art de Goya* (traduction Sarraïlh), puisque vous en reproduisez les termes dans l'énoncé de vos thèses initiales. Je le ferai à mon tour dans notre petit « syllabus » en ramassant un peu, car il faut être bref extrêmement: cela frappe d'autant plus. Quand vous serez à Paris, vers le 15 de ce mois, il sera probablement temps encore (hélas !) pour qu'une épreuve en pages vous soit soumise. Voilà donc fixé, par vous-même, le sommaire des *Deux ou trois conversations liminaires*, qui doivent s'engager sur vos thèses et sous vos auspices. Je vous suis *très reconnaissant* de cette magistrale mise en train. Les professeurs Friedländer, Neumayer, Brauer, Tietze, Fokker, Longhi, Muñoz, etc., et mon ami Paul Fierens se lanceront à leur tour sur vos traces.

Je vous demanderai encore de vouloir bien alerter et convier les amis portugais dont vous me parlez. Tant mieux s'ils sont à Paris présentement. La lettre que j'avais adressée à Antonio Sergio de Souza m'est revenue avec la mention: « Parti sans adresse », donc pour le Portugal, dont vous m'avez signalé l'importance, la place est inoccupée. Je m'en rapporte à vous pour que cette lacune soit comblée au mieux. Si, de plus, vous rencontrez un de vos amis espagnols, M. Pedro Salinas, recommandé par Cassou, ou bien tel autre que vous préférez, veuillez user pour l'entraîner de votre pouvoir de magnétiseur. La limite du nombre étant fixée par les disponibilités: il reste trois places, quatre au plus. Et, naturellement, la pauvreté de notre budget nous fait une loi de préférer ceux qui pensent, outre leur compétence, contribuer — au moins dans la série B — à leur entretien.

Ma seconde requête sera pour vous prier d'apporter, le 15 juillet, un choix de douze illustrations — pour l'*Espagne et le Portugal* — très caractéristiques de ce que vous entendez par *le Baroque*, sous ses formes diverses de sorte que j'en puisse faire exécuter un film, pour le *photoscope*, qui sera projeté sur l'écran

durant vos démonstrations. J'adresse la même demande aux italiens, aux flamands, aux allemands et aux tchèques. Nous aurons 50 illustrations en tout. J'ai pensé, en lisant ce que vous dites (*Vie de Goya*, p. 192-193), qu'il serait intéressant de faire projeter des figures *analytiques*, pour un *détail technique*, et *comparatives*, sur le « *brisement* » ou bien « *l'oscillation des lignes* » chez *les baroques du Midi* et ceux du *Nord*. Une fois notre film exécuté, j'en ferai tirer un certain nombre d'exemplaires, et je l'offrirai en exemplaire à chacun de ceux qui auront coopéré. J'espère être suffisamment clair dans ma proposition comme dans ma requête.

Au revoir, cher monsieur d'Ors, à bientôt donc; avec l'hommage de mon admiration, veuillez trouver ici l'assurance de mon amitié dévouée.

PAUL DESJARDINS
(à Pontigny, Yonne, France)

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

Abbaye de Pontigny
Entretiens d'Été

7 juillet 31

Monsieur et cher ami,

Je vous remercie de vous occuper ainsi diligemment de la décade. Nous ne pouvons songer à inviter toutes les personnes que vous suggérez, à vous de choisir entre elles celles qui vous paraissent particulièrement compétentes et susceptibles d'apporter un concours utile — en évitant les doubles emplois et, bien entendu, les non valeurs.

Pour représenter le monde historique en ce qui regarde la culture propre et sa participation à la culture européenne générale, quatre personnes représenteront le contingent auquel nous sommes forcés de nous borner. Mlle Acevedo et Mlle Sundt sont invitées d'ailleurs et ne sont pas comprises dans les 4 personnes dont il s'agit. Il nous paraît de la plus grande importance que quelqu'un vienne représenter le Portugal, qui paraît, à côté de l'Espagne, offrir un champ d'études restreint, mais capital. Une seule personne suffirait à le faire: M. Figueredo directeur du musée de Lisbonne et résidant actuellement à Paris, nous paraît tout indiqué. Nous lui envoyons un petit mot.

Pour les boursiers, si ce sont des élèves, des jeunes gens, ils ont droit à la série B. Nous serions très contents que la participation portugaise fut importante et revêtît même un caractère officiel, mais nous sommes plus avides d'avoir des compétences que de simples auditeurs. Pour tout, nous nous en rapportons à vous, à votre connaissance des personnes et à votre divination pour ce qui représente nos possibilités et nos usages à Pontigny.

Ne serait-il pas intéressant, d'autre part, d'avoir quelques nues sur le drame espagnol et les représentations populaires? Sur tout ce qui est propre à l'Espagne et ne se retrouve pas ailleurs?

Bien cordialement, merci

PAUL DESJARDINS

[D'Eugeni d'Ors a Paul Desjardins]

Jorge Juan, 37
Madrid

11 Juillet 31

Monsieur Paul Desjardins, à l'Abbaye de Pontigny

Cher Maître et ami,

Avant même d'avoir reçu votre dernière lettre, j'avais déjà fait interrompre toute gestion se rapportant à l'envoi de boursiers à Pontigny de la part de l'École Sociale, du Ministère de l'Instruction Publique ou du Gouvernement portugais, puisque vous me disiez dans l'antérieure qu'il ne restait de disponible que trois places pour la première Décade. Cette raison suffisait, sans besoin d'avoir recours à une attribution d'après la géographie politique de la culture où il est inévitable, malgré vous, malgré moi, malgré toutes nos préférences idéologiques, que les questions nationales réapparaissent: « Chassez *le national*, il revient au galop... »

Pour ce qui est les sollicitudes privées, je n'en maintiens donc que deux, celles qui m'avaient été communiquées d'une façon explicite. Il y aurait lieu, peut-être, si vous souhaitiez donner un principe de signification à la collaboration portugaise, l'invitation à M. Cortesao, M. de Figueredo étant exclusivement spécialisé dans la partie artistique et n'ayant d'ailleurs, je crois, des facilités d'élocution particulièrement favorables.

Ce que je regrette le plus, c'est la non intervention de Mme Landowska, laquelle pourtant, pressentie par moi, avait déjà fait espérer qu'il lui serait possible de faire acte de présence à Pontigny. Mais, je ne sais pas si le cas pourrait entrer dans le cadre accordé à la culture polonaise.

Je n'ai pas tout à fait compris le caractère du film dont vous me parlez dans votre lettre antérieure. J'ai fait donc l'acquisition de quelques photographies se rapportant à l'histoire du Baroque espagnol et je dirai à M. Cortesao, si toute fois il vient à Pontigny, d'y apporter quelque chose concernant le Portugal. J'aurai soin aussi d'avoir avec moi le livre d'Otto Schuber.

J'ai bien reçu le dernier numéro de *Bulletin* de l'Union pour la Vérité. C'est une petite brochure pleine d'Esprit à craquer.

À très bientôt et bien cordialement et respectueusement à vous,

EUGENIO D'ORS

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

Société de l'Abbaye de Pontigny
Monsieur Eugenio d'Ors
7, rue Belloy
France

18.vii.31

Cher Monsieur et ami,

Je ne vous écris pas, parce que j'espère vous voir prochainement; et je vous prie d'être notre obligeant et persuasif recruteur auprès de M. Cortesao.

Au surplus, les invitations que vous ferez seront toujours sûres de notre approbation, dans les limites, malheureusement étroites, où nous confine le très petit nombre de places restantes.

Nous espérons que vous apporterez les documents répondant à notre démonstration. Nous ferons exécuter le film ici. La photocopie se prépare. Il suffit que vous apportiez les documents, quels qu'ils soient.

Bien cordialement, avec gratitude

PAUL DESJARDINS

Le professeur Panofsky conteste que Greco soit un exemple de Baroque authentique. Mais, pour les architectes, pas de difficultés. Et pour Goya, cela va sans dire.

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

Abbaye de Pontigny
Entretiens d'Été

20 juillet 1931

Cher Monsieur et ami

Je vous ai envoyé tout récemment une carte à Madrid, que vous n'avez pu recevoir.

Nous pensons qu'il vous sera possible, après recensement des participants, de ratifier l'invitation que vous avez bien voulu faire à M. et Mlle Artigas. Ils recevront sous peu le programme comportant leur inscription définitive.

Pour M. Marcelino Domingo, Ministre de l'Instruction Publique, nous serions très flattés de le recevoir, mais nous ne savons pas si nous pourrions disposer d'une place digne de lui être offerte. D'autre part, M. Américo Castro, ambassadeur à Berlin, a fait prévoir sa venue très probable, au moins pendant une partie de la décade. Quant aux représentants portugais, nous n'avons pas écrit à M. Figueredo. Et nous nous félicitons puisque vous pensez que M. Cortesao serait plus désirable. Nous avons écrit à ce dernier.

Je serai à Paris mercredi soir et nous pourrions alors prendre rendez-vous,

Bien cordialement,

PAUL DESJARDINS
à Paris, 27 rue Boulainvilliers XVI^e
tel. Auteuil 49.35

[De Paul Desjardins a Eugeni d'Ors]

[août 1931]

Cher Monsieur d'Ors,

Pardonnez-moi, nous devons partir à midi pour Pontigny, comme je vous l'avais annoncé. Vous ne trouverez donc personne.

Veillez laisser votre petit programme. Ma femme me le fera parvenir.

J'ai envoyé à l'imprimerie, faute du texte amendé, une page de vous, tirée de *Goya, peintre baroque*. Elle reproduit exactement ce que vous m'aviez proposé. Vos variantes serviront à Pontigny même, pour ouvrir la Décade. Nous étions à la dernière limite pour l'imprimeur. Encore une fois, pardonnez-moi.

Veillez laisser aussi à ma femme, c'est à dire à la maison de Passy, votre *Schubert*. Vous le retrouverez à Pontigny.

Ci-inclus une petite liste de morceaux de musique appropriés à notre démonstration, ainsi qu'il était convenu.

Bien cordialement à vous, et à jeudi prochain, au vieux moutier

PAUL DESJARDINS

París, agost de 1914: Gaziél, *au-dessous de la mêlée*

Ester Pino Estivill

[...] sous la coupole spleenétique du ciel, [...] ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours. Charles Baudelaire, «Chacun sa chimère», *Petits poèmes en prose*, 1869

Estudiar a París devia ser estudiar el cel.

Gaziél, *Tots els camins duen a Roma*, 1958

Un matí del juny de 1907, a la plaça de la Universitat de Barcelona, Agustí Calvet va decidir fugir juntament amb dos companys de carrera per tal de no comparèixer a les classes de Dret Canònic del sinistre doctor Estanyol: «—I si fugíssim? [...] El geni misteriós que m'inspirava degué fregar-me altre cop, perquè jo, resoltament, responia: A París!».¹ Aquell mateix dia, després que Calvet vengués la seva bicicleta Clément a canvi dels passatges de tren, a les set de la tarda, els tres estudiants més adinerats marxaven junts «en un vagó de fusta, de tercera classe, a la conquesta de París». Cinquanta anys més tard, a les seves memòries *Tots els camins duen a Roma*, Gaziél escriuria:

Tenia llavors vint anys, no fets encara; avui en compto més de setanta —i cada vegada que he tornat i torno a París em recolzo a la fràgil barana del Pont des Arts i, la mà dreta a la galta, encarada a Llevant, com el musulmà s'encara a la Meca, m'hi passo llargues estones només sentint i pensant. I n'hi passaria tantes, que no me'n mouria...²

Aquell matí de juny de 1907, el viatge en tren de Barcelona a París que va fer Gaziél va durar vint-i-quatre hores. La ciutat el va meravellar fins al punt que, set anys més tard, després de treballar com a redactor-secretari a l'Institut d'Estudis Catalans i d'haver suspès les oposicions per exercir de catedràtic d'Història de la Filosofia, es va traslladar a París amb la intenció de prosseguir els estudis. S'hi va instal·lar en una pensió del districte sisè situada a la bella plaça Fürstenberg, just al darrere de l'església de Saint-Germain-des-Prés, i va dedicar els dies a anar a la Biblioteca Nacional, a la biblioteca de Sainte Geneviève i als cursos d'Henri Bergson al Collège de France; i els vespres, a passejar pels

1. GAZIEL, «A la conquesta de París. Juny de 1907», *Tots els camins duen a Roma*, vol. 2, Barcelona, Edicions 62, 1958, pàg. 9-10.

2. GAZIEL, «A la conquesta de...», pàg. 20.



Gaziell, *Tots els camins duen a Roma*, Barcelona, Editorial Aedos, 1914

bulevards. Per tenir alguns ingressos, va començar a enviar algunes cròniques a *La Veu de Catalunya*. Aficionat a la filosofia grega, Calvet va escollir com a pseudònim el nom amb què els comentaristes platònics designaven la flama que empenyia Sòcrates a fer preguntes: Gaziell. «La paraula era breu, eufònica i, escrita en català, d'una grafia graciosa»,³ explica a les memòries, però la realitat és que el pseudònim va ser escollit per no comprometre el seu nom amb el periodisme.

En ple estiu, mentre anava caient el teló de la *Belle Époque*, va esclatar la Primera Guerra Mundial, amb Gaziell a París. A causa de l'impacte, la ferida exterior va esdevenir ferida interior i Gaziell va iniciar l'escriptura d'un dietari on abocar les seves experiències i impressions, així com el reportatge del trencament de la quotidianitat a París durant l'inici de la guerra. El diari, escrit originàriament en català, arrenca l'1 d'agost de 1914, dia en què es va fer pública l'ordre de mobilització nacional francesa, i finalitza el 4 de setembre, quan l'exèrcit alemany entra a París i Calvet ha de tornar a Catalunya. La història és coneguda:⁴ poques setmanes més tard, ja a Barcelona, Miquel dels Sants Oliver,

director de *La Vanguardia*, va demanar a Calvet de publicar a la premsa el seu diari personal en forma de cròniques. Així, signant d'aleshores endavant com Gaziell, l'autor va reescriure en castellà les anotacions nascudes a la petita cambra de la pensió de Saint-Germain-des-Prés, que van anar sortint esglaonadament a *La Vanguardia*, que al seu torn va doblar el tiratge. Les cròniques de «Diario de un estudiante» van publicar-se entre el setembre i el novembre de 1914 al diari sota la rúbrica «Emociones» i el títol «Diario de un estudiante en París» i van fer la volta al món i van aparèixer en diaris de l'Amèrica del Sud⁵ —en molts casos copiades i signades per altres—. El 1915, la casa editorial Estvdio va publicar el conjunt de les cròniques en castellà. Al final de la seva vida, Gaziell va reescriure en català bona part del seu *Diario* per tal de donar la forma final de llibre, amb el títol *París, 1914. Diari d'un estudiant*.⁶

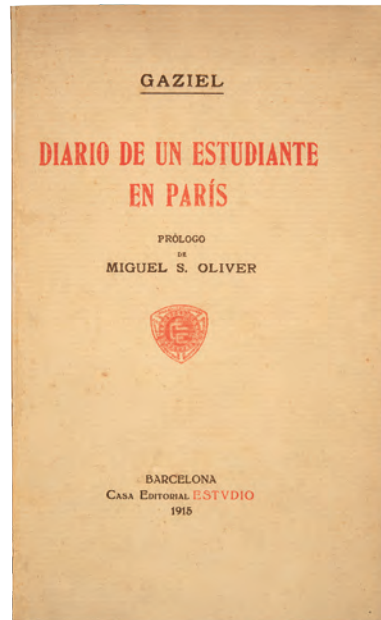
Des de l'agost de 1914 fins al novembre de 1918, la premsa internacional es va fer ressò de totes les notícies relatives a la Gran Guerra. Paral·lelament als reportatges més informatius van anar sorgint altres formes periodístiques que, des de la crònica o des de l'article de reflexió, pensaven i problematitzaven el rol que havia d'adoptar l'intel·lectual durant la guerra. Destaca en aquest sentit la sèrie d'articles que Romain Rolland va publicar al *Journal de Genève* durant el setembre de 1914, reunits sota el títol *Au-dessus de la mêlée* —per sobre de la baralla. Rolland, davant la divisió de molts intel·lectuals i escriptors entre la francofília i la germanofília, alguns dels quals van participar en l'exèrcit —com Charles Péguy o Maurice Barrès—, va prendre una posició relativament neutral, però sobretot antibèlica, per tal de formar una lliga moral, «la formation d'un Haut Cour» amb el qual poder desfer el conflicte i difondre el pacifisme entre les nacions. Aquesta havia de ser la tasca de l'intel·lectual segons Rolland:

5. A les memòries, Gaziell explica el següent: «Diversos periòdics peningulars començaren a reproduir aquelles cròniques. Aviat feien el mateix els rotatius d'algunes repúbliques hispano-americanes. El primer diari de Bogotà, i un dels millors i més reputats d'Hispano-Amèrica, "El Tiempo", tenia destacat a Barcelona un emissari amb l'encàrrec de retallar i trametre els meus articles, de la manera més ràpida possible, a la capital de Colòmbia, a fi de poder-los reproduir abans que ningú en aquell continent. El propietari del rotatiu, i ex-president de la República colombiana, doctor Eduardo Santos, m'ho contà rient, com una facècia, a Bogotà mateix, l'any 1937. Feia encara no mitja hora que jo hi havia arribat, a l'hotel Nueva Granada, quan el prohoms, assabentat del meu viatge per Amèrica, tingué la delicadesa de venir a saludar-me. I les primeres paraules que em digué, després de les de cortesia, foren aquestes: "¡Caramba, Gaziell, cuánto me alegro de poder abrazarle en carne y hueso, ya que desde 1914 le estuve saqueando a usted impunemente!"». Dins GAZIEL, «A la conquesta...», pàg. 293-294.

6. La versió catalana, finalitzada pel corrector Bartomeu Bardagí, va aparèixer pòstumament a l'editorial Aedos el 1964. El 2014, l'editorial Dièresis va reeditar l'edició castellana: *Diario de un estudiante. París, 1914*. En aquest article, seguim la primera edició de *Diario de un estudiante en París* (Barcelona, Casa Editorial Estvdio, 1915). Agraïeix al professor Antoni Martí Monterde haver-me'n donat un dels poquíssims exemplars.

3. GAZIEL, «A la conquesta de...», pàg. 281.

4. Vegeu Manel LLANAS, *Gaziell: vida, periodisme i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.



Gaziél, *Diario de un estudiante en París*, Barcelona, Casa Editorial Estvdio, 1915

Point de vengeance ni de représailles ! Ce sont des mots affreux. Un grand peuple ne se venge pas — il rétablit le droit. Que ceux qui ont en mains la cause de la justice se montrent dignes d'elle, jusqu'au bout ! C'est notre tâche, à nous, de le leur rappeler. Car nous n'assisterons pas, inertes, à la bourrasque, attendant que sa violence soit d'elle-même épuisée. Non, ce serait indigne. L'ouvrage ne nous manque pas.⁷

Com Rolland, Gaziél també expressa el desig de pacifisme, però amb una clara i manifestada francòfilia. La posició que ocupa durant aquells anys és lluny de la de l'intel·lectual universal que encarna Rolland, i també ho és del periodisme d'opinió que Gaziél publicarà posteriorment al diari madrileny *El Sol*⁸ sobre la problemàtica catalana o, ja a les portes de la dècada dels seixanta, l'iberisme políticament i culturalment heterogeni que plantejarà als seus llibres de viatges.⁹

7. Romain ROLLAND, «Au-dessus de la mêlée», *Journal de Genève*, Suïssa (15 de setembre de 1914); Romain ROLLAND, Christophe PROCHASSON, Bernard DUCHATELET, «Au-dessus de la mêlée», París, Petit Bibliothèque Payot, 2013, pàg. 67-69 (reedició).

8. Alguns dels seus articles publicats durant la dècada dels vint a *El Sol* es van recollir en el volum GAZIEL, *Tot s'ha perdut. El catalanisme polític entre 1922 i 1934*, Barcelona, RBA, 2013.

9. Ens referim concretament a la seva *Trilogia Ibèrica*, formada pels volums *Castella endins* (1959), *Portugal enfora* (1960) i *La Península inacabada* (1961), totes tres publicades a l'editorial Selecta.

El *Diario* és un text de joventut, en el qual Gaziél adopta el gest proustià¹⁰ i crea l'*opera prima* d'un periodista-escriptor que ho està esdevenint. Gaziél escriu al seu diari el que es va trobant cada dia: les converses a la pensió, les lectures dels diaris francesos, les reaccions dels parisencs al carrer i l'estat diürn i nocturn de la ciutat. L'escriptura íntima i testimonial del jove filòsof amb pretensions literàries és el motor de les cròniques del *Diario*. De fet, al diari Gaziél relata amb proximitat les històries de la gent amb qui coincideix a París, com les famílies dels soldats que marxen al front durant aquell mes d'agost o les anades i vingudes dels altres estudiants estrangers. I és aquesta proximitat davant els fets el que distingeix Gaziél dels intel·lectuals que van mirar els esdeveniments de la guerra des d'una òptica *au-dessus de la mêlée*, per prendre'n una altra perspectiva, *au-dessous de la mêlée* —per sota de la baralla—, amb l'objectiu de descriure una altra realitat silenciada i relatar la història de la gent del carrer. Aquesta perspectiva íntima esdevindrà el motor de l'escriptura periodística i literària posterior de Gaziél, de la qual el *Diario de un estudiante* en representa la primera prova.

En aquest sentit, el que va fer del diari un èxit periodístic no va ser tant la reflexió intel·lectual sobre els fets, sinó la reescriptura literària d'aquests fets. Quan, el setembre de 1914, Gaziél va reescriure en castellà les seves anotacions personals, va acabar construint una obra literària amb reflexions filosòfiques i moments lírics força acurats. En la reelaboració d'aquestes cròniques, on respecta la forma original del diari personal —cada crònica a *La Vanguardia* apareix publicada amb la data original del diari íntim—, s'havia afegit una especificitat nova: les cròniques passaven a premsa per ser llegides pel lector espanyol. És a dir, Gaziél va transformar un objecte d'escriptura íntima en un article públic sobre un tema que interessava tothom. I relatar un tema públic, la guerra, des d'una perspectiva privada (el diari íntim, l'habitació, les persones conegudes per

10. Aquesta escriptura de joventut està marcada per la lectura de l'obra de Proust. De fet, al *Diario*, Gaziél fa de narrador al mateix temps que es pregunta per la possibilitat futura d'esdevenir un filòsof-escriptor. En una ressenya sobre Proust, publicada a *La Vanguardia* el 22 de novembre de 1922, Gaziél escriu el següent: «Pero en París todo el mundo leía a Marcel Proust, con ese mismo fervor epidérmico con que algunos años antes se leía a Bergson y últimamente se lee a los divulgadores de Einstein. Yo conocía a Proust, quiero decir a una parte de su obra, desde 1913 o principios de 1914. En algunos cenáculos parisinos se hablaba ya entonces de él como de un personaje un tanto misterioso y un escritor extraordinario, desconocido y casi inédito, pues sólo había publicado dos libros que aparecieron y pasaron en silencio. Muchas veces he pensado que Baudelaire y Poe hubieran sido entusiastas de Proust. Sus novelas encuadran la más alta sociedad francesa contemporánea. Nadie, absolutamente nadie la había conocido, a través de los libros, hasta Marcel Proust. Los aristócratas de Balzac y los de Paul Bourget son verdaderos monigotes de cartón o figuras de cera, comparados con los grandes retratos de Proust. [...] A veces, entre las densas páginas de Proust, hay rincones de tertulias donde los personajes se nos revelan súbitamente, un tanto yertos y con los ojos grandes y azorados, pero deslumbrantes de vida y pedería, como a la luz de un fognazo de magnesio». Dins GAZIEL, «Un escritor sinfonista. Marcel Proust», *La Vanguardia*, (22 de novembre de 1922), pàg. 14.

l'autor) va remodelar el gènere periodístic del reportatge. Tot seguit analitzarem de quina manera aquests préstecs literaris constitueixen un nou tipus de crònica, que va resultar clau en el periodisme català i espanyol de la primera part del segle xx.

Diario de un estudiante és, malgrat la divisió en cròniques, un diari personal. Gaziél escriu les seves opinions sobre el conflicte i la presa de partit de cada país. Però la frontera entre el que és discurs i el que és relat es difumina. Gènere amb la seva pròpia tradició, el diari íntim seria l'espai, segons Maurice Blanchot, en el qual «on raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de la réalité mesurée qui est la nôtre».¹¹ El diari personal ens permet vehicular allò que és massa real per ser dit pel nostre quotidià establert i l'ordre cronològic dels dies. Baudelaire també veia en el treball periòdic una mena d'obligació positiva. A la seva correspondència en parla com d'«un régulateur journalier qui diminue l'influence de toute la sottise et de la passion qui bouillonne toujours en moi».¹² De fet, el diari íntim, que es modifica durant el segle XIX a través de la seva col·lectivització, constitueix, juntament amb la premsa, una nova forma de ritme que ordena i organitza aquestes passions que bullen en nosaltres. Com explica Marie-Ève Thérénty,¹³ davant qualsevol fet fracturant, és sorprenent veure l'enorme reacció dels escriptors que comencen a escriure un diari íntim per sotmetre's a una temporalitat regular. Així, davant l'amenaça que viu la vida quotidiana el 1914, la temporalitat fixada del diari íntim permet a Gaziél de salvar la rutina dels seus dies;¹⁴ en paraules de Blanchot, de «se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heureuse».¹⁵ Aquest instint de protecció temporal apareix des de les primeres línies del *Diario*. Gaziél l'obre l'1 d'agost de la següent manera:

11. Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 2012, pàg. 254 [1a ed. 1959].

12. Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, vol. 1 (mercredi 9 juillet 1851), París, Gallimard, 1973, pàg. 174.

13. Vegeu Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, París, Seuil, 2007.

14. A l'entrada del dilluns 10 d'agost, Gaziél explica la dificultat de trobar una rutina de treball: «En el año de 1870, durante el sitio de París, Ernesto Renan escribió sus *Diálogos filosóficos*; de esta suerte consiguió llenar estoicamente sus horas de ocio y de melancolía. Este ejemplo de perseverancia me ha hecho concebir el propósito de reanudar en seguida mis tareas. Para ello he resuelto encerrarme en mi cuarto y no salir de allí en todo el día. Me he sentado a la mesa, he tomado la pluma y he comenzado a reunir mis pensamientos. Tratábase de averiguar el alcance ideal de unos viejos textos de Raimundo Sabunde. Después de cotejar mis apuntes y de meditar algún tiempo, he comenzado una frase: "La *Theologia naturalis* de Sabunde se caracteriza por...". En aquel instante han llamado a mi puerta». Dins GAZIEL, *Diario de un estudiante en París*, Barcelona, Casa Editorial Estvdio, 1915, pàg. 96-97.

15. BLANCHOT, *Le livre à...*, pàg. 252.

Sábado, 1 de agosto

Esta mañana escribí a mi amigo el Marqués de X., que habita en su castillo de Saint-Ange, en las cercanías de París: «Cuando usted reciba esta carta, la guerra estará declarada». El Marqués recibirá mi carta mañana. Esta tarde he visto expuesta en la comisaría de Saint Germain-des-Près la orden de movilización general, llamando a todas las fuerzas de mar y tierra. La guerra es inminente. En los sitios donde la orden estaba expuesta, el público leía silenciosamente y luego se dispersaba sin hacer comentarios. Desde esta mañana se sabe que Alemania ha declarado la guerra al Imperio ruso. Ya no queda esperanza.¹⁶

L'inici és exemplar de l'escriptura de l'obra. A més de la data de l'1 d'agost, el ritme horari del matí i la tarda sotmeten el llenguatge a aquesta «régularité heureuse». Lligats a la immediatesa de la notícia d'avui, el passat (amb l'escriptura de la carta) i el futur (amb la seva arribada) apareixen també en l'operació, contextualitzant així els esdeveniments. Però en aquesta anotació apareixen altres elements: la subjectivitat construïda a través de la correspondència, la reacció dels altres davant l'ordre de mobilització general, una segona notícia internacional (la guerra germano-russa) i, finalment, de forma impersonal però plural, el «Ya no queda esperanza», on el narrador s'introdueix dins de la reacció comuna dels parisencs.¹⁷ Tots aquests elements, teixits amb una filigrana temporal, conflueixen en una escriptura en present que ha passat per la rememoració. El narrador juga a escurçar i a allargar la distància amb el tema enunciat, típic del registre literari del diari íntim, de forma que incideix més en la plasticitat del discurs informatiu, fins a fer tremolar el fil cronològic. És des del *cor tot negre*, des del filtre de la mirada malenconiosa, que Gaziél crearà en el seu diari una mena d'artefacte amb diverses temporalitats. La realitat de la guerra acaba superant Gaziél i, des del desig d'explicar allò que és massa real, la impossibilitat de fer-se amb el caos de la realitat el condueix a la inclusió de la forma literària. Davant la dificultat de relatar una realitat sòlida i objectiva, Gaziél trenca el relat en diversos temps, espais i veus.

En primer lloc, aquesta ruptura ve donada pel contrast entre l'optimisme i la falta d'informació que donen els diaris i les notícies que Gaziél rep a través de la correspondència o de les converses que té amb la gent de la ciutat. La falta

16. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 21.

17. A la versió catalana, Gaziél comença el seu diari de la manera següent: «Aquest matí, amb el cor tot negre, després de llegir, a la golfa on tinc la meua cel·la d'estudiant novici de filosofia, el diari que la serventa m'acabava de dur amb l'esmorzar, he escrit a un amic, el marquès de Saint-Ange...», dins GAZIEL, *París, 1914. Diari d'un estudiant*, Barcelona, Aedos, 1964, pàg. 21. La reescriptura amb la presència del «cor negre» impregna la lectura del relat, cobert de la visió tràgica posterior als esdeveniments.

d'informació motiva Gaziél a iniciar una activitat periodística que el llança al reportatge de la ciutat. A l'entrada del dimecres 5 d'agost, es pregunta:

Pero, ¿qué aspecto presenta París, el París callejero? La casa de Mme Gognéry, las conversaciones de los pensionistas, el saqueo de las tiendas enemigas, la soledad de la Biblioteca Nacional, son elementos que me ayudan a formar un juicio adecuado de los sentimientos y de los afectos que la guerra despierta y produce en el alma de París. Pero, el «cuerpo», las calles, las casas, los paseos y jardines, ¿qué aspecto presentan?¹⁸

Tots els dies surt a la captura de l'estat dels carrers, els comerços, les ambaixades, els teatres i sobretot les estacions. París ha canviat, l'activitat cultural s'ha interromput i, des de l'ordre de mobilització, els parisencs es reuneixen a les estacions, en espera del primer tren per marxar a l'estranger. A la recerca de les masses, el jo del diari comença a llegir la ciutat i, com Baudelaire als *Petits poèmes en prose*, es dedica a pintar la vida moderna de París, però en lloc de la *beauté de circonstance* que Baudelaire pretenia captar, Gaziél dibuixa l'estupor i el patriotisme de la vida parisina. L'1 d'agost escriu:

Jamás un pueblo en el mundo habrá ido a la lucha tan sin querer como este pueblo de Francia. Por los alrededores del Crédito Lyonés, hay un círculo de comentaristas. Se destaca una voz grave, apasionada, sombría: «No hay que dudar, es seguro. Inglaterra está con nosotros. Rusia es una potencia formidable. Italia permanecerá neutral. Bélgica se opondrá a la invasión alemana con todas sus fuerzas...»¹⁹

En aquest fragment, la narració del diari esdevé heterodiegètica i, fragmentàriament i instantàniament, Gaziél va captant les diverses opinions de la ciutat. Gaziél es converteix en un narrador-testimoni que desapareix per deixar parlar les persones implicades i conferir d'aquesta manera una resposta múltiple als esdeveniments. Així mateix, Gaziél recull en el seu diari les converses a què assisteix a la pensió. De fet, la pensió, plena d'estudiants i artistes, on es troben totes les llengües i nacionalitats d'Europa, representa un últim reducte del cosmopolitisme parisenc. Com si es tractés d'un fresc novel·lesc, Gaziél dramatitza aquest espai i transforma els hostes en personatges, cadascun dels quals és relatat amb la seva història personal. Generalment en discurs directe, el jo testimoni reescriu les discussions, les mirades creuades i una sèrie d'entrades i sortides que agafa del discurs teatral i que, repeses en el diari, confereixen un ritme vivíssim

a l'escriptura. De fet, Gaziél apareix com a personatge en el seu propi diari. Combinant la narració heterodiegètica amb la narració intradiegètica, l'autor fa espai per a tothom en el diari i hi acaba inserint converses d'aristòcrates, soldats, capellans, treballadors, estudiants... Adoptant un rol de cronista, aquell que no distingeix, segons Benjamin, entre esdeveniments grans o petits, el jo del diari recull també les converses dels hostes més vulnerables: per exemple, la història d'una jove humil que ha de tornar a Toledo o la de Madame Durieux, la dona que dirigeix la pensió, que havia perdut el seu marit el 1870 i ara veu com el seu fill és mobilitzat.

En tots els casos, aquests frescos ofereixen una memòria múltiple del passat europeu i, narrats amb aquest registre teatral, es presenten just en el moment de desaparèixer. Gaziél ens confronta a l'instant del present històric: en la lectura, els diàlegs s'escolen i, com si fossin un raig, els records apareixen, com en la imatge benjaminiana, just «à l'instant du danger».²⁰ A través d'aquesta escriptura impressionista, que descriu les experiències més íntimes de la gent, Gaziél capta l'existència fugitiva d'un passat que no s'oblida del record dels vençuts sinó que, en cada lectura futura, es renovarà contínuament.

Aquests frescos novel·lescos contrasten amb la narració clàssica del diari íntim: el que sorgeix de la mirada malenconiosa de la primera persona del diari. Per exemple, Gaziél es queda sorprès davant l'actitud de les dones de París. En fa retrats d'una proximitat afectiva molt acurada. El xoc sofert pel testimoni està concentrat en la notació del dimecres 5 d'agost on, de nou a través de la narració intradiegètica, Gaziél esdevé personatge i participa del drama de les mares durant la partida dels seus fills cap al front: «Mientras lloraban las mujeres, yo estaba olvidado en un rincón, lleno de espanto».²¹ Malgrat la participació de Gaziél en l'esdeveniment, la distància entre el temps narrat i el subjecte d'enunciació és encara més àmplia. L'imperfet «lloraban» reenvia a un fet en procés, a un retrat inacabat de les dones en temps de guerra. Així el jo del diari aconsegueix fer aparèixer les dones en un plànol temporal interminable, que s'oposa als esdeveniments cronològics de la guerra i, com el pintor de la vida moderna, «tire l'éternel du transitoire»²²: les dones són extretes del seu present a través de l'escriptura lírica i dotades d'un sentit etern. De la mateixa manera, tots els personatges que circulen pel diari surten de la pobresa dels seus dies per passar al nivell de l'obra literària, en una temporalitat que esdevé històrica.

18. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 4.

19. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 5.

20. Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», *Œuvres*, III, París, Gallimard, 2000, pàg. 431.

21. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 49.

22. Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, II, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pàg. 710.

Aquest tipus de narració s'aproxima a la que Gaziél realitza un cop està en la intimitat de la seva cambra a la pensió. Tota la informació que Gaziél ha recollit sobre la ciutat durant el dia és posada cada nit entre parèntesis per un jo que en fa una reflexió. El narrador deixa de banda la descripció dels quadres més teatrals i, al voltant de la seva cambra, obre pas a un altre tipus de diàleg, el del monòleg interior. L'escriptura que posa en joc sobre el seu estat d'ànim, on el temps d'enunciació i l'enunciat són simultanis, esdevé una interrogació perpètua a les raons del conflicte i a l'estat d'ànim general. El diari pren llavors un vol imaginari: en el present de la seva cambra, Gaziél travessa diferents llocs i moments històrics. Des de l'habitació, viatja a París, a Alemanya, al setge de Lieja, cap a Espanya i la seva neutralitat en el conflicte... Per tal de comprendre diversos moments destructors de la història de França, fa diverses referències a la debacle de la guerra francoprussiana de 1870 i a les reflexions de Renan durant la guerra. Aquestes al·lusions al llarg del temps i d'Europa fan desplaçar el cronòtop del diari: el temps descrit per Gaziél no s'ajusta al temps actual de la premsa i l'espai no es redueix al límit del front. En la reflexió d'un instant, tant Europa com la seva habitació, tant el passat com el futur, es col·loquen en el mateix plànol.

És des de l'habitació des d'on Gaziél cartografia el protagonista del diari: París. Cada dia explica l'estat dels carrers i els comerços de la ciutat, les aglomeracions al Quai d'Orsay i a les estacions del Nord, de Saint-Lazare i d'Austerlitz, i en fa un resum a partir dels seus passeigs, tant per la *rive droite* (la place de la Concorde, l'avenue de l'Opéra, la Madeleine, la rue Rivoli i la Comédie Française solen configurar el passeig pel nord de la ciutat) com per la *rive gauche* (sobretot Saint Germain i la Sorbona).

Passejant per París, Gaziél inicia unes petites meditacions en el desert. Les hores passen lentes, vaporoses, enmig d'una ciutat que està sent abandonada i que veu caure el teló. El narrador del diari viu la fi de París i transfereix l'experiència d'aquest buit al centre de la seva escriptura. El seu estat d'ànim i l'estat d'ànim parisenc tenen com a correlat la negror del cor amb què Gaziél descriu i cobreix la capital francesa:

Domingo, 23 de agosto

Día de fiesta, día de hastío.

[...] Volvemos a casa, atravesando la corriente límpida y sosegada del río, mientras cierra la noche con un claro fulgor de estrellas esparcido en lo alto. Todo es objeto de hastío para nuestro corazón. Las horas son tardas y lentas, interminables. ¡Esa batalla, esa batalla que se está librando con rabia y estruendo, mientras París se duerme tristemente, bajo el soberano y apacible silencio crepuscular!²³

23. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 236.

Aquestes aturades malenconioses interrompen de nou la temporalitat del diari, de la mateixa manera que la guerra ha interromput la vida europea. La ruptura del temps ha cobert la ciutat i les hores passen sense objectiu, com les aigües del Sena. La vida quotidiana del 1914 és coberta d'un sentit miserable, lènguid, perquè els dies se succeïxen sense cap esperança ni visió de progrés, com més s'endinsa l'exèrcit alemany en territori francès. Gaziél reprèn aquí el tòpic baudelairià de «la coupole spleenétique du ciel» per expressar un temps i un cel viscosos que esdevenen la fal·làcia patètica de la fi de la utopia.

La mirada malenconiosa que atura la realitat col·lectiva és, però, un motor de resistència de la història perquè Gaziél, davant de la imminència de la pèrdua, pretén salvar París de la destrucció. Cal que introdueixi l'espai i el temps de la ciutat dins la seva escriptura per protegir París de la pobresa dels dies i que la seva memòria quedi impresa. Fora de la trama de la guerra, en la temporalitat de l'escriptura lírica, podrà conservar la memòria de la gent. De fet, Gaziél es queda a París, malgrat els advertiments, fins a l'últim dia. Com si fos l'últim bastió de la ciutat i de la civilització europea, va a la recerca d'espais mítics, com la Biblioteca Nacional, on se sent «com un naufrag després de l'esfondrament de la cultura europea»,²⁴ o intenta salvar dins del seu diari l'escultura de la *Venus de Milo*, que va ser amagada durant la guerra. El dijous 26 d'agost escriu:

Corre el rumor de que la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia, las dos joyas más célebres de la escultura griega que figuran en el Museo del Louvre, habían sido retiradas de su sitio habitual y cuidadosamente escondidas en lugar seguro. En el año 70, la Venus de Milo estuvo encerrada durante todo el tiempo que duró la guerra. Yo he querido comprobar la verdad del rumor público. [...] Esta tarde, al anochecer, hemos ido con mi amigo Trabal a atisbar en el patio desierto y suntuoso del Louvre. [...] Hemos visto detrás de los cristales, en lugar de la figura inmortal, el velo oscuro y denso de una cortina impenetrable, puesta para ocultar sin duda la desaparición de la blanca deidad. Mi amigo y yo nos hemos mirado tristemente. Una sensación indecible y angustiada nos oprimía el pecho. Ninguna de las alarmantes noticias que han circulado últimamente por la capital, podía compararse con esta sensación íntima y melancólica de la belleza clásica huyendo de París.²⁵

Res és més dolorós que la fugida de l'esperit de l'*homo europaeus*,²⁶ que Gaziél identifica amb la pèrdua de la *Venus de Milo*. En el centre de la seva

24. GAZIEL, *París, 1914. Diari...*, pàg. 78.

25. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 277-278.

26. Sobre la desforestació de l'*homo europaeus*, vegeu Wolf LEPENIES, *La fin de l'utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels d'un vieux continent*, Leçon Inaugurale, Collège de France, 12 d'abril de 1995.

escriptura, París és descrit des d'un passat irrecuperable. De fet, malenconiosament, amb la mà a la galta encarada a llevant, com si s'encarés a la Meca, Gaziél ha portat fins al límit la mirada catalana cap a la cultura francesa. París va ser la seva segona casa, i la literatura i la filosofia franceses el *topos* de la seva escriptura. Gaziél va perdre's pels carrers de París i, com Baudelaire, en va descriure el cel, amb la particularitat que el va cantar per darrera vegada, abans que es fes tot negre.

Conscient de la fi de la utopia europea, finalment, el 4 de setembre els alemanys entren a París i Gaziél ha d'abandonar la ciutat. Les últimes pàgines del diari, les més arrodonides, expliquen l'estat caòtic de les estacions i la dificultat de pujar a l'últim tren cap a Espanya. En la seva cursa contra el temps, Gaziél, que agafa tres trens i també un vaixell per la Saona, s'acosta a la frontera. Al final del viatge, ja de nit, l'últim tren s'atura en una petita estació i Gaziél escriu:

A través de la ventanilla abierta, he oído que, en el andén, la gente del pueblo que estaba esperando, hablaba en catalán. Me he levantado para mirar el nombre de la estación. Era Rivesaltes. [...] Aquí, en este pueblo tan pequeño y oscuro, nació Joffre, el admirable caudillo de cuyas manos pende la salvación de Francia.²⁷

Rivesaltes, al Rosselló, el poble natal de Joffre, comandant en cap de l'exèrcit francès, és l'últim lloc que Gaziél travessa en el seu diari, evocant així la filiació cultural entre les dues tradicions, la catalana i la francesa. Un passat que correspon al desig de futur de Gaziél: el d'una Europa pacífica, heterodoxa, on circuli el diàleg entre cultures.

En aquest sentit, *Diario de un estudiante en París* és la gènesi de l'escriptura posterior de Gaziél. La guerra i París han entrat en el seu diari íntim i, alhora, l'escriptura íntima, convertint-se en diari públic, acaba operant un renovament del reportatge informatiu i testimonial que no s'accontenta amb quedar-se *au-dessous de la mêlée*. D'una banda Gaziél crea un espai per a l'opinió sobre la guerra i la política entre estats; de l'altra, l'escriptura de les cròniques escapa del registre discursiu per crear una literatura sobre la guerra. Gaziél és la prova del tipus bastard que Barthes anunciaria molt més tard: l'*écrivain-écrivant*, aquell que, al mateix temps que se serveix del llenguatge per comunicar la veritat del pensament, escriu un relat de la història que ens interroga constantment. «Écrire sans écrire, communiquer de la pensée pure sans que cette communication développe aucun message parasite»²⁸ és el model que Gaziél ve a complir com a periodista. Si, tal era la distinció de Barthes, l'*écrivant* afirma la veritat d'un pensament, l'escriptor,

quan afirma, suscita una multiplicitat d'interrogacions. A través de la fractura novel·lesca i lírica inserida en el discurs històric i informatiu, la seva escriptura va prendre partit de la guerra, va interrogar-la i, finalment, va crear un espai memorialístic per a la gent d'aquell mes d'agost.

Cinquanta anys més tard, a les seves memòries, Gaziél explicava que en el fons s'havia trobat en el moment adequat i en el lloc adequat, la qual cosa li va obrir el camí que el conduiria a Roma, que el convertiria en el periodista en espanyol més important dels primers anys del segle xx:

Voleu que us ho digui? Trobo, sincerament, que no n'hi havia per tant, ni per molt menys. Més tard, jo feia, periodísticament parlant, coses molt millors i més difícils, sense que ni tan sols algú, un de sol, me'n donés les gràcies: sovint, tot el contrari. Però aquella bogeria de 1914 era feta del moment, la novetat, l'expectació mai vista, la curiositat malsana: era, en efecte, la Guerra Gran, la primera mundial, que començava. Tots els qui escrivíem d'ella ens n'aprofitàvem, fins involuntàriament. Era, com diu la gent de mar, un peix que es porta l'oli. Era com parlar, a l'amant, de la seva estimada; al malalt, del seu sofriment; al boig, de la seva obsessió; al viciós, del seu vici, i al criminal, del seu crim. Era, sobretot, que el buf meravellós del destí ara inflava la meua pobra vela i em duia vent en popa.²⁹

Però ja de tornada al front, el 3 de desembre de 1915, sota el títol *Narraciones heroicas. Mi vuelta a Francia*, Gaziél tenia clara la seva tasca de cronista espiritual:

Lyon, 3 de diciembre. Tras los tres meses justos, día por día, casi hora por hora, de mi atropellado y accidentadísimo regreso a España, héteme aquí, caro y benévolo lector de mi DIARIO DE UN ESTUDIANTE EN PARÍS, pisando otra vez esta tierra generosa de Francia, impulsado por mi invencible instinto de acompañar en sus horas de lucha, de congoja y de muerte, a tantos y tan buenos amigos que me acogieron como a un hermano en los días de paz. El espectáculo que acabo de contemplar cruzando los campos desiertos de Francia, es inolvidable. Al salir de Barcelona, alguien me dijo con extrañeza y en tono benévolo y confidencial: «Pero, ¿qué va usted a hacer en Francia? La guerra ya no interesa a nadie. No verá usted nada. No podrá usted contarnos nada que nos interese. La guerra considerada como un espectáculo, ha terminado ya». Efectivamente: la guerra en Francia ya no es un espectáculo divertido o curioso, bueno para entretener a gentes ociosas y amigas insaciables de la novedad. Ahora la guerra ya no es un artículo de moda; ya no divierte, ni atrae las miradas de las almas frívolas o indiferentes.³⁰

27. GAZIEL, *Diario de un...*, pàg. 357.

28. Roland BARTHES, «Écrivains et écrivants», *Essais critiques, Œuvres complètes*, II, París, Seuil, 2002, p. 409 [1960].

29. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 295.

30. GAZIEL, «Mi vuelta a Francia», *La Vanguardia* (9 de desembre de 1914), pàg. 10.

Narrar la guerra no podia ser una moda, sinó fer història. L'escriptor i liturgista Frederic Clascar, gran amic de Gaziel, deia d'aquests primers treballs que «tenien com una sentor de primavera estudiosa i ensems una ingravidesa d'ala d'oreneta». ³¹ El lector d'avui pot trobar alguna cosa de similar, que no és la moda del moment, sinó quina era la moda que corria aleshores. A *Diario de un estudiante*, el jove Gaziel va captar el vol ingràvid de les últimes orenetes que corrien per París aquell estiu del 1914. Aleshores, afegiria cinquanta anys més tard, «estudiar a París devia ser estudiar el cel». ³²

31. GAZIEL, «Pròleg», *Un estudiant a París i d'altres estudis*, Barcelona, Selecta, 1963, pàg. 10.

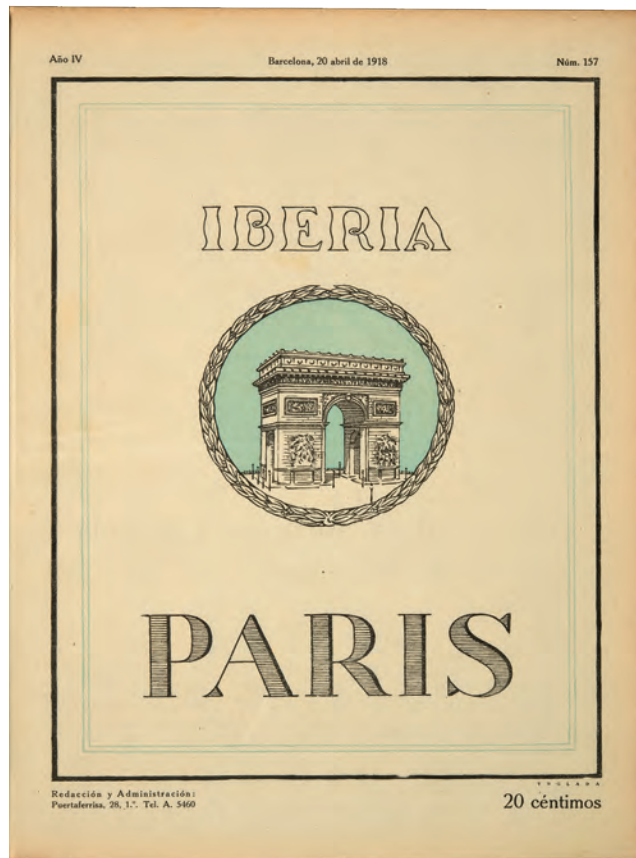
32. GAZIEL, *Tots els camins...*, pàg. 21.

Eugeni Xammar i el monogràfic sobre París de la revista *Iberia*

Joan Safont i Plumed

El juny de 1917, assabentat de la greu malaltia de la seva mare, Eugeni Xammar deixa Londres i torna a Catalunya després de gairebé vuit anys d'anar pel món. A la capital britànica deixa amics i un idil·li amb una pintora d'origen austríac i de gran bellesa, segons confessió pròpia. ¹ A Londres havia estat l'amfitrió de Rafael Campalans, pensionat per ampliar-hi estudis, i Faustí Ballbé, que també estudiava a Londres. El cercle d'amistats londinenc de Xammar inclou joves intel·lectuals i periodistes ocasionals, com Julio Álvarez del Vayo, futur ministre d'Afers Exteriors de la II República, i Luis Araquistáin, que serà director la revista *España*. Xammar treballa en una empresa de guardamobles, Marple & Co i fa classes d'espanyol a la Young Men's Christian Association (YMCA) fins que un amic seu, el periodista Santiago Vinardell, el nomena corresponal a Londres del diari que acaba de fundar, *El Día Gráfico*. És en aquesta situació que la declaració de guerra, l'agost de 1914, l'inxampa a Londres. Ben poc després del magnicidi de Sarajevo, segons explica a les seves memòries, publica un article a la revista colombiana *Hispania*, que dirigia el seu amic Baldomero Sanín, on pronostica una guerra imminent... Un article que és agraït, fent constar la poca fonamentació dels seus vaticinis! I des de Londres mateix és testimoni dels primers anys de guerra a Europa. Forma colla amb Julio Camba, corresponal de l'*ABC*, Ramiro de Maeztu, en nom de l'*Heraldo de Madrid*, de *La Prensa* de Buenos Aires i de la revista *Nuevo Mundo*, i Salvador de Madariaga, responsable de la secció espanyola de l'Oficina de Propaganda del govern britànic. La guerra el farà abandonar *El Día Gráfico*, convertit en un òrgan de la propaganda germànica, per prendre la corresponalia a Londres de *La Publicidad*, el diari que l'any 1916 adquireixen els germans Tayà i què, sota la inspiració de l'advocat Amadeu Hurtado i dirigit per Romà Jori, s'havia convertit en el més destacat portaveu aliadòfil de Barcelona. Gràcies a aquesta corresponalia, Xammar visita les forces expedicionàries britàniques a França. Des d'Anglaterra també escriu, en català, un pamflet d'una vintena de pàgines i publicat a Londres per Jas. Truscott & Son, Ltd: *Contra la idea d'Imperi*, que constitueix una de les fites de la propaganda aliadòfila en català i que s'ha de relacionar amb els seus

1. Eugeni XAMMAR, *Seixanta anys d'anar pel món*, Barcelona, Quaderns Crema, 2006. Totes les referències a les memòries o als records de Xammar corresponen a aquesta obra.



Iberia, núm. 157 dedicat a París, Barcelona, 20 d'abril de 1918

contactes amb Sir John Walter IV, antic corresponsal de *The Times* a Madrid, president del Consell d'Administració del diari i director de l'Oficina Britànica de Propaganda a Espanya. En aquest text, Xammar contraposa la idea imperial britànica, basada en la civilització i el comerç, amb l'alemanya, que assegura tenir les seves bases en el militarisme i l'autoritarisme.

A Barcelona, Xammar es troba amb la ciutat alegre i despreocupada que gaudeix dels beneficis de la neutralitat i segueix amb fervor l'actualitat de la guerra. L'amistat amb Hurtado el porta a incorporar-se, només arribar, a la redacció de *La Publicidad*, on escriu tant informació internacional com notes de societat. També comparteix tertúlia amb els amics de la Peña de l'Ateneu: Francesc Pujols, Camps Margarit, Francesc Labarta, Enric Jardí, Domènec Carles, Xavier Nogués i dos «francòfils exasperats» que aviat trobarà a *Iberia*, Josep Maria Junoy i Pere Ynglada.

Arribeu a punt —em digué Claudi Ametlla—. Tinc una feina per a vós si us convé d'acceptar-la. Sereu redactor en cap de la revista *Iberia*. Us presentaré els col·laboradors i redactors. Tindreu una llibertat absoluta. Publicareu el que voldreu de qui voldreu. Hi escriviu vós el que us plagui si és que us plau d'escriure-hi. Només poso una condició, però aquesta amb caràcter absolut. Se suposa que la revista surt els dissabtes, però hi ha setmanes que arriba als quioscos de venda els dimarts o els dimecres... de la setmana següent. Condició *sine qua non*. És l'única condició que poso. Per la resta, repeteixo que la vostra llibertat serà absoluta. Podreu fer i desfer al vostre gust. Us obro un crèdit de confiança sense límit.

Així explica Eugeni Xammar el seu fitxatge com a redactor en cap d'*Iberia*, quan un dia de juny de 1917 va visitar el director de la revista al seu despatx de l'Escola d'Agricultura de la Mancomunitat, acompanyat de Campalans, a l'ensems director de l'Escola del Treball. De fet, com expliquen tots dos, ja es coneixien de molt temps abans, d'*El Poble Català*, quan Ametlla era redactor de política i el jove Xammar, crític musical. El director d'*Iberia*² el recorda d'aquesta manera:

Alt i prim, amb aire d'esperitat, abillat un poc pengim-penjam i ostentant una abundosa cabellera lleonina. Malgrat no haver seguit molts correligionaris seus, que de la Unió passaren al nostre partit, Xammar es féu molt amic nostre. Li férem publicar algun article al diari, i en un moment en què quedàrem sense crític musical, ell n'acomplí les funcions. Aquest joveníssim filharmònic s'expatrià poc després, corregué món, visqué no poques peripècies i cap a la maduresa ens tornà fet un gran periodista.³

La seva entrada com a redactor en cap de la revista es produeix llavors, només arribar de Londres, tot i que per als lectors d'*Iberia* no és un desconegut; ja hi havia publicat tres articles⁴ i havia vist reproduït el seu *Contra la idea d'Imperi*.⁵ A *Iberia*, no només es dedica a fer sortir cada dissabte la revista, «Mentre jo en vaig tenir cura, un any sencer, *Iberia* fou posada a la venda cada dissabte a primera hora del matí», sinó que és el responsable de la composició i de les diferents campanyes que *Iberia* empenirà en aquest període. Una de les contribucions més destacades del cap de redacció Xammar, «Tot just arribat de Londres,

2. Sobre la revista *Iberia*, JOAN SAFONT I PLUMED, *Per França i Anglaterra. La Primera Guerra Mundial dels aliadòfils catalans*, Barcelona, Acontravent, 2012.

3. Claudi AMETLLA, *Memòries polítiques 1890-1917*, Barcelona, Edicions Pòrtic, 1963, pàg. 199.

4. Eugeni Xammar, «Fernando I, Zar de los búlgaros», *Iberia*, 34 (27 de novembre de 1915), «Soldados, dinero y cosas», *Iberia*, 38 (25 de desembre de 1915) i «El esfuerzo de Inglaterra», *Iberia*, 58 (13 de maig de 1916).

5. Eugeni Xammar, «Contra la idea d'Imperi», *Iberia*, 68 (22 de juliol de 1916) i 69 (29 de juliol de 1916).

i ple naturalment de borriçol anglès», foren els editorials de primera pàgina, «una novetat copiada fil per randa de les revistes setmanals angleses». Aquests comentaris analiticoinformatius, intitolats «La Semana»,⁶ van tenir èxit i se'n van publicar un total de quaranta set, del 28 de juliol de 1917 al 20 de juliol de 1918. Segons Claudi Ametlla, gràcies als editorials de Xammar «començarem a assabentar-nos que, ultra les paradoxes, aquest amic sabia compondre raonaments molt llegívols i ben construïts».⁷ La seva finor analítica, el seu atreviment i la seva ploma sense miraments, el faran parlar de l'actualitat més rabiosa de la guerra a Europa, dels canvis de govern a Alemanya, dels esdeveniments que se succeeixen a la Rússia revolucionària, dels moviments dels fronts a Europa o dels darrers discursos del president Wilson. Com a cap de redacció, Xammar també haurà de lluitar contra la censura que s'acarnissa amb *Iberia* i amb els seus editorials, contra la qual clamarà sense embuts.

A ell també s'ha d'atribuir el magnífic especial dedicat a París publicat el 20 d'abril de 1918. El març de 1918, la capital francesa es torna a trobar amb el perill de ser assetjada, com a les fatídiques jornades de la primera batalla del Marne. A la redacció d'*Iberia*, a l'Ateneu i als cafès de Barcelona on es reuneix la flor i nata de l'aliadofília barcelonina, es viuen moments de nervis:

«París vuelve a estar en peligro», se dijo precipitadamente en aquellos días de marzo que tan alejados parecen ya ahora. Y entre los amigos de nuestra revista salió una voz que fue la de todos: «Hay que dedicar un número a París». Dos veces, durante cuatro años ha llegado la atención del mundo a grandes e íntimas profundidades: en agosto de 1914; en marzo de 1918. Cuando chocan los ejércitos y unos avanzan o atacan y otros huyen o se repliegan, el mundo se interesa, se apasiona, discute, pasa alternativamente por la exaltación y la depresión. Cuando París está en peligro, el mundo (civilizado) tiembla. Solo París conserva la serenidad ante su propio peligro. De París nos llegó la sabia lección de confianza. Ahora como siempre. París ha vuelto de nuevo la espalda a los bárbaros y mira el mundo inquieto con una grave sonrisa.⁸

Aquest monogràfic d'*Iberia* dedicat a París, el 157 dels 200 números d'*Iberia*, i que cal afegir als altres especials dedicats a Amèrica (febrer de 1918), Itàlia (agost de 1918) i Anglaterra (novembre de 1918), consta de 36 pàgines: 16 pàgines d'anuncis, pràcticament el doble d'un número ordinari, que són tot un

6. A banda del que afirmen Ametlla i el mateix Xammar, l'autoria xammariana de «La Semana» queda confirmada en la nota apareguda a *Iberia* amb motiu del seu comiat i la marxa cap al front britànic, vegeu *Iberia*, 171 (27 de juliol de 1918).

7. AMETLLA, *Memòries polítiques 1890-1917...*, pàg. 347.

8. *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 9.

reflex del món comercial, empresarial i econòmic de la Barcelona del moment, amb especial presència de les companyies i societats franceses de la ciutat, 20 pàgines de text o imatges, incloent-hi la portada, i d'aquestes set dibuixos a pàgina completa o a dues pàgines, signats per prestigiosos pintors, il·lustradors i dibuixants. Segons s'afirma a la revista, se'n fa una tirada a part sobre paper especial de 52 exemplars numerats de l'1 al 52, que no es posa a la venda.

La plana major d'*Iberia* col·labora en el número dedicat a París. És a dir, el fundador i col·laborador de la revista, Romà Jori, director en aquell moment del diari pro aliat *La Publicidad* —un diari amb el qual *Iberia* manté una relació fluida i una nòmina comuna de col·laboradors—; l'historiador, periodista i polític Antoni Rovira i Virgili; el periodista Màrius Aguilar; el novel·lista gironí Prudenci Bertrana; l'escriptor, crític literari i advocat Alexandre Plana; l'artista Feliu Elias amb el pseudònim *Joan Sacs*, amb el qual signa la crítica artística, i amb el d'*Apa*, amb el qual signa els seus dibuixos; el poeta Josep Maria Junoy; i, evidentment, el cap de redacció, Eugeni Xammar. Alhora, hi trobem col·laboracions d'alguns autors habituals o freqüents de la publicació, com l'hel·lenista i polític Lluís Nicolau d'Olwer; el poeta Josep Carner; el també poeta i impulsor de *La Revista* Josep Maria López-Picó; l'escriptor i músic català establert a Madrid, Josep Subirà, actiu membre del Patronato de Voluntarios Españoles, que publicà diversos volums dedicats a la guerra; l'escriptor àcrata Jaume Brossa —que moriria l'any següent a causa de l'epidèmia de la grip espanyola—, o el secretari de l'Associació de Periodistes de Barcelona, Francesc Carbonell. A més, s'hi compten les col·laboracions pràcticament puntuals i inèdites fins llavors de l'altre cofundador de *La Revista*, Joaquim Folguera; de l'advocat i poeta Vicenç Solé de Sojo; del periodista Agustí Calvet, que amb el pseudònim *Gaziel* havia causat sensació amb les seves cròniques sobre la guerra al diari *La Vanguardia*; de l'escriptor, traductor, membre del Comitè de Germanor amb els Voluntaris Catalans, destacat propagandista de la causa catalana durant la Gran Guerra i autor de *Pancatalanisme*, Alfons Maseras; del periodista de *La Publicidad* Joan Vilalta i Comas; del comerciant i membre destacat de la Penya Gran de l'Ateneu —com hem dit, un dels centres neuràlgics de l'aliadofília catalana— Francesc Camps Margarit, o del publicista i dirigent d'Action Française Maurice Pujol, fundador i codirector de la publicació del mateix nom, que tanta influència tindria en el món de les idees de Catalunya,⁹ amb el pseudònim *Le Buffin*, de qui es reproduceix un article de 1917. També hi trobem un J. Miró, autor de «Las llagas de París», que no hem de confondre amb el llavors

9. Xavier PLA (ed.), *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012.

jove pintor Joan Miró —retratat al seu taller pel seu amic Enric C. Ricard amb un exemplar, precisament, d'*Iberia* sobre una cadira— sinó que, com ha assenyalat Oriol Pi de Cabanyes, es tracta del sitgetà Josep Miró i Argenter, curiós personatge que passà del carlisme a l'independentisme cubà i que va arribar a general de brigada i a ser l'autor d'unes *Crónicas de guerra*.¹⁰ Pel que fa a la nòmina artística, ens trobem amb un recull del més destacat de la pintura i el dibuix de l'època, amb pàgines signades pels membres de la revista *Apa* i Pere Ynglada, però també pels pintors Joaquim Sunyer, Domènec Carles, Joan Colom i Ricard Canals, a més de Xavier Nogués amb el pseudònim *Babel*. El monogràfic tindrà un to diferent de la resta de números ordinaris de la publicació. No hi haurà pàgines dedicades a l'actualitat de la guerra, ni a la campanya pro aliada, ni als voluntaris catalans. Per contra, les seves pàgines seran per a l'evocació d'indrets, llocs, personatges i escenes del París d'abans de la guerra, que molts d'ells havien conegut, la crònica del París en guerra, el temor per la sort de la ciutat, la reivindicació de París com a capital intel·lectual i cultural del món i la seguretat en la victòria i el suport, indiscutible, a França.

Romà Jori, per exemple, recupera un «carnet de viatge» de set anys enrere per traçar un recorregut esteticoliterari entre la place des Vosges i l'Hotel Carnavalet, entre la cortesana i mecenes Ninon de Lenclos i l'escriptora epistolar Madame de Sévigné, dues figures femenines, il·lustrades i inspiradores, absolutament oposades.¹¹ En uns altres termes, indissimuladament noucentista, el poeta Joaquim Folguera escriu en el seu article titulat «París»:

París és l'anècdota central del món i la categoria màxima. El provincianisme fa unes grans onades concèntriques al seu volt. El centre matemàtic per uns és el Quai d'Orsay, per altres, l'Institut de França, per altres el Ball de Quat'z Arts. En realitat el centre matemàtic és el mateix nom de París, que és com dir, una il·lusió. [...] París, repetim, és el lloc d'un llibre o un perfum de Rosnie o de Madame Curie o de Pierre Albert Birot. Jo mateix, mig al cervell, mig al cor, mig a la butxaca, posseeixo París com es pot posseir una dona: tremint i rient.¹²

En el mateix sentit evocador, recordant la impressió íntima que desperta París, hi escriuran Josep Maria Junoy i Màrius Aguilar. El primer, a l'article titulat «El petit Arc del Carroussel», diu:

Un cert llunyà capvespre de la fi de tardor parisenca, peripatètic a l'aventura, l'hoste estranger s'endinsà al Jardí de les Tulleries. Els raigs del seu ponent irisaven l'Arc del Carroussel. Un aromat fi alè de l'Île de France hi emboirava l'entorn com un nimbe deliciós. Els sorolls de la gran urb immediata arribaven esmorteïts, en sordina plaenta... Quan, tot d'un cop, li semblà a l'hoste estranger, en singular ardència contemplativa, que la pedra, el marbre i el bronze s'animaven.¹³

Màrius, al seu torn i amb les seves notes mundanes i ditiràmiques habituals, diu a l'article titulat «La custodia»:

Mis ojos quedaron deslumbrados y mi corazón goteó dulzuras cuando, desde uno de los puentes del Sena, el amigo que dijo: He aquí París. Todos los nombres augustos de los lugares Santos aparecían. Nôtre-Dame, el Louvre, las Tullerías... Y allá el Carroussel y l'Etoile. Estamos en el centro del mundo —añadió. Yo puedo responderle: «Estamos ante la custodia del mundo. Aquí se han realizado todas las transustanciaciones y todas son aquí sagradas formas».¹⁴

I afegeix el periodista, en la idea de París com a capital cultural del món modern: Es verdad que la Atenas de Francia supera a la Atenas de los griegos. Y si Verlaine vale más que Sócrates y el viejo Arsenio Houssaye gana al viejo Anacreonte, Rodin asciende sobre Praxíteles y el Monumento de Bartholomé equivale al más maravilloso de los frescos partenopeos. Y aquí se cumplen todos los ritos del amor, y aquí se guardan, después de haberlos decretado, todos los dogmas Nuevos. Y si París es la ciudad Inteligencia, es también la ciudad llena de gracia. En sus mujeres vive el alma elegante, curiosa y creadora de Madame de Pompadour, y cada uno de sus hombres es el ciudadano-Sol.

Francesc Camps Margarit completa la tria evocadora, amb un clàssic en parlar de la Ciutat de la Llum: l'exaltació del *flâneur* parisenc. «Entre els records de les nostres badoqueries, el més intens és el de París. Badar és sempre un plaer, però badar a París és la quintaessència del goig; és l'exaltació mística del badar; és l'èxtasi».¹⁵ A mig camí entre l'evocació elogiosa i la confiança en la victòria del París en guerra, capaç de resistir els enemics, es troben les col·laboracions dels poetes Josep Carner i Josep Maria López-Picó. «El príncep dels poetes» escriu:

10. Oriol PI DE CABANYES, «L'altre Miró», *La Vanguardia* (26 de gener de 2015).

11. Romà JORI, «París. De la Plaza de los Vosgos al hotel Carnavalet», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 10.

12. Joaquim FOLGUERA, «París», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 12.

13. Josep Maria JUNOY, «El petit Arc del Carroussel», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 20.

14. Màrius AGUILAR, «La custodia», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 22.

15. Francesc CAMPS I MARGARIT, «Badant a París», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 22.

El petit Arc del Carroussel

a M. Lucien Corpechot

UN cert llunyà capvespre de la fi-tardor parisenca, peripatètic a l'aventura, l'hoste estranger s'endinsà en el Jardí de les Tulleries. Els raigs del sol ponent irisaven l'Arc del Carroussel. Un aromat fi alé d'Ille-de-France hi emboirava a l'entorn com un nimbe deliciós. Els sorolls de la gran urb immediata arribaven esmortuïts, en sordina plaenta... Quan, tot d'un cop, li semblà a l'hoste estranger, en singular ardència contemplativa, que la pedra, el marbre i el bronze s'animaven. I se li aparegué, sobtadament, o prodigil! l'arc tot viu—viu de tota sa carn rosa,—nú de Renoir bo i entremig dels multicolors parterres lenotrians.

... Mes una volta l'emoció dels primers instants minvada, l'hoste estranger raonà: Aquest arc, en transfiguració vital, no resumeix certament París. Hi ha quelcom, en aquest, de més representatiu. Quan ofereix a l'admiració del món civilitzat contorns més amples i severs. D'un nivell més alt. Car París sap aixecar el to quan convé. Allavors quan l'intel·ligència compona amb el sentiment acords més perfectes. Allavors quan els ufanosos sentits, en acuitat meravellosa, són voluntàriament conduïts per una raó proporcional. París, fidel a sa *gagueure*—heretatge de la Grècia—serva el clàssic manteniment del punt just de la balança. L'art suprem de fer grandesa armoniosa. Les més belles formes arquitectòniques de París, lògiques i precises, van sempre envollalades dels plecs més graciosos i flotants. Secret del seu noble encant persistent!

Malgrat tot, aquest si voleu excessiu en sa joiosa menuda gràcia petit Arc del Carroussel...

J. - M. JUNOY

Dessus le Nil jadis fut la science,
puis en Grece elle alla:
Rome depuis en eut l'experience,
Paris maintenant l'a.

RONSARD

Ode XXVI a Antoine Chasteigner

París

UNICA en la paz y única en la guerra. Unica ante el mundo... Y ante Alemania, también.
¿Una fórmula breve para sintetizar la actitud moral del mundo ante París? En la paz, amor elevado por la admiración. En la guerra, amor elevado por la admiración y exasperado por una sombra de inquietud.

... ¿Y la actitud de Alemania?
En la paz, envidia impotente.
En la guerra, codicia estéril.

EUGENIO XAMMAR

Sonet

Rodolar d'obusos en l'aire de Primavera sobre el paisatge de la Illa de França.

sonar de bocines.
Vols d'avions en la nit sense estrelles i un res-sonar de bocines.

Movibles triangles que escruten l'espai i tallen, fins, la tenebra.
una pura claror.
Mutil·lats que porten una medalla al pit. I als ulls

Cendres calentes sempre dels morts per la França. (Es mes roig el marbre del Sepulcre als inva-

mas roig el marbre del Sepulcre als inva-

Sota els obusos, sota el volar dels Còlbas els númens tutelars mantenen la eterna protecció.
VENUS DE MILO VICTORIA DE SAMOTRACIA

V. SOLÉ DE SOJO



PARÍS, LA ATENAS MODERNA

APA

No hi ha dança sinó a França
no hi ha encís sinó a París
Rosa Roja i flor de lis!
És en va que el crim s'atança
amb son glavi fonedís
al coratge del somrís.¹⁶

López-Picó, per la seva banda, escriu:

Diem París com diríem
un mot de possessió.
Diem: «El meu París»
amb la mateixa voluntat
que defensaríem una cosa
nostra.
I ens sembla que si ens
prenguessin París, mutila-
rien el nostre patrimoni.¹⁷

El temor per la sort d'un París conegut i estimat és l'argument de la col·laboració de Nicolau d'Olwer. En el seu text «Angúnia», afirma:

Torres bessones de Nôtre-Dame, àuria cúpula dels Invàlids, agulla anhelant de la Sainte-Chapelle... Fletxes, cloquers i cúpules, qui sou l'orgull de París i els trets de la seva fisonomia... Resistireu? Caureu? És a vosaltres que us ataquen ara! Des de Montmartre estant, reveurem París i extendrà als nostres peus una immensa construcció amorfa —com una Barcelona enorme i sense mar? Resistiran? Cauran?¹⁸

Alexandre Plana, al seu torn, lloarà la resistència del París en guerra i mostrarà l'esperança d'una victòria aliada al seu article «A París», on escriurà:

París, tu has viscut els primers dies d'angúnia, quan l'aire es cobria per l'ombra feixuga de l'àliga doble, quan la terra talment s'esberlava en la extremitud de la primera canonada i s'obria com una magrana plena de grans vermells. Aleshores, tu, immòbil com

16. Josep CARNER, (Sense títol), *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 10.

17. Josep Maria LÓPEZ-PICÓ, (Sense títol), *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 14.

18. Lluís NICOLAU D'OLWER, «Angúnia», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 10.

les teves banderes en l'aire, com si el vent no bufés, fiada en tu mateixa, retenies tot el batec de França i començava de formar-se aquesta esperança que cada dia et desperta.¹⁹

Crida l'atenció l'article de *Gaziel*, on caracteritzant els enemics alemanys com a bàrbars «diplodocus» no s'està de dir:

Insofrible és imaginar que són capaços d'arrasar-ho tot —tot menys l'única cosa que el mateix diplodocus juràssic, cas de reviure per visitar París, respectaria i admiraria amb veneració obtusa, profunda, com a símbol de vertebració perfecta, colossal i inflexible: vull dir la lletja Torre Eiffel, el menys francès dels monuments de París.

La resistència de París, en aquest cas el setge de París durant la Guerra Francoprussiana serà evocada per Prudenci Bertrana, que ja s'havia dedicat a glossar l'anterior guerra francoalemanya a la secció setmanal «Hace 47 años».²⁰ Rovira i Virgili clamarà per un «París, inexpugnable» on: «El bravo corazón de Francia, el cerebro de la humanidad, no desfallece. Ni el oro de la venalidad, ni el fraude de las ideas pseudo-pacifistas, ni las amenazas del terrorismo imperial abren brecha en los recios muros de París.»²¹ I afegeix: «En 1918, como en 1914, París es inexpugnable. Tiene para su defensa la fuerza de las almas: la de sus habitantes, la de todos los franceses, las de todos los hombres de libertad. No pasarán, porque París no caerá». El mateix Eugeni Xammar, bon coneixedor de la capital francesa, on havia començat el seu perible internacional, escriurà en un breu text on contraposarà París, en comparació amb una Alemanya que en aquell moment encara no havia trepitjat:

Única en la paz y única en la guerra. Única ante el mundo... Y ante Alemania, también. ¿Una fórmula breve para sintetizar la actitud moral del mundo ante París? En la paz, amor elevado por la admiración. En la guerra, amor elevado por la admiración y exasperado por una sombra de inquietud... ¿Y la actitud de Alemania? En la paz, envidia impotente. En la guerra, codicia estéril.²²

Potser una de les col·laboracions més importants, símbol de l'avantguarda literària que Josep Maria Junoy havia aportat a la revista *Iberia* —no debades, la seva *Oda a Guynemer*, publicada el 6 d'octubre de 1917, va ser considerada

19. Alexandre PLANA, «A París», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 12.

20. Prudenci BERTRANA, «Del París heroico», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 14 i 16.

21. Antoni ROVIRA I VIRGILI, «París, inexpugnable», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 16.

22. Eugeni XAMMAR, «París», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 20.

pel mateix Guillaume Apollinaire com la primera obra mestra del moviment que encapçalava—, és el cal·ligrama titulat amb el nom clàssic de «Sonet» que hi publicarà Vicenç Solé de Sojo.²³ Format per dos rectangles de mida diferent i dos triangles equilàters units pels vèrtexs inferior i superior, al primer triangle es llegeix: «Rodolar d'obusos en l'aire de Primavera sobre el paisatge de l'Illa de França. Vols d'avions en la nit sense estrelles i un ressonar de botzines». A l'altre rectangle, d'un perímetre diferent, s'hi llegeix «Movibles triangles que escruten l'espai i tallen fins la tenebra. Mutilats que porten una medalla al pit. I als ulls una pura claror». A continuació, al triangle superior —que bé pot representar els reflexos triangulars de llum dels reflectors antiaeris dels quals sembla parlar la segona estrofa— s'hi pot llegir: «Cendres calentes sempre pels morts de França (Es més roig el marbre del Sepulcre dels Invàlids —en referència a la tomba de Napoleó, de marbre vermell—) I el nom d'un altre mort: Gallieni», en referència a Joseph Gallieni, governador militar de París durant els dies de la batalla del Marne, mort l'any 1916. I, finalment, al darrer triangle, Solé de Sojo diu: «Sota els obusos, sota el volar dels Gothas, númens tutelars mantenen l'eterna protecció: Venus de Milo Victòria de Samotràcia». És a dir, els símbols de la bellesa i l'heroisme. A l'interior del triangle inferior es llegeix SAL, que si bé, d'una banda, podria evocar un rellotge d'arena format pels dos triangles que contingués aquest producte, també són les sigles d'una de les esquadilles de l'aviació francesa, creades el 1916 i que prengueren aquest nom de l'abreviatura dels models d'avió fabricats per la Société des Moteurs Salmson. Si tenim en compte la referència que Solé de Sojo fa als avions alemanys, els «Gothas», hem de situar-nos en un París assolat per les bombes de l'aviació alemanya, en una ciutat plena de militars ferits, que viu el temor de l'arribada dels atacs aeris i dels obusos alemanys que intenta escrutar gràcies als sistemes de defensa antiaèria, que invoca els herois anònims i els singulars (Napoleó, Gallieni), les divinitats protectores (la *Venus de Milo* i la *Victòria*) i, sobretot, l'aviació francesa en funcions de caça antiaèria.

En el mateix sentit d'invocació per la salvaguarda de la ciutat de París s'inscriu la col·laboració d'Alfons Maseras. En aquest cas, el poeta es dirigeix a santa Genoveva, patrona de la ciutat. En forma d'oració, Maseras es dirigeix a la santa, acabant cadascuna de les estrofes de l'oració amb un «Santa Genoveva, ruego por París». Alhora, en una de les pregàries, Maseras personifica en la santa patrona l'admiració per la dona francesa, que esdevé un puntal de la rereguarda durant els anys de guerra, mentre els homes són al front: «Santa Genoveva, la de los ojos claros: por los claros ojos de las parisinas; Santa Genoveva, mujer de alma fuerte:

23. VICENÇ SOLÉ DE SOJO, «Sonet», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 20.

por la Fortaleza de la mujer francesa; Santa Genoveva abnegada y piadosa: por la abnegación y la Piedad de cuantas en estas virtudes siguen tus huellas —y son innombrables».²⁴

Les cròniques del París en guerra, escrites *in situ*, arriben amb Jaume Brossa, que escriu sobre les «Nits parisenques en temps de guerra» recreant les nits de la Ciutat de la Llum en ple conflicte i amb perill constant de bombardejos, tant diferent de la París alegre i confiada d'anys abans, on els teatres s'omplen cada nit de permissionaris i soldats ferits, mutilats o cecs i on les comèdies i operetes s'han de deixar a mitges així que se sent el rugir de la tragèdia. Un París on es donen escenes com les que descriu Brossa:

La nit que jo hi era donaven *La fille de madame Angol*; en sortir, una alarma es produí. Les llums blaves s'apagaren. Tothom alçava la testa al cel per contemplar la caça dels Gothas pels aviadors francesos. Mentrestant, es sentia algú que xiulava la tonada d'un dels principals fragments de l'opereta: «De madame Angol, je suis la fille, je suis la fille».²⁵

D'altra banda, José Subirà, actiu membre del comitè espanyol de suport als voluntaris, aprofita el seu espai per transcriure sota el títol «El alma de París», les paraules d'un soldat espanyol enrolat a la Legió Estrangera, Antonio González de Zamora, apadrinat per Subirà. El voluntari explica a la carta els dies de permís viscuts a la ciutat del Sena.²⁶ La revista també inclourà diverses cites sobre París d'il·lustres noms de la literatura francesa de tots els temps: des de François Villon fins a Jean Móreas, de Victor Hugo a Pierre Ronsard i a Clément Marot. Pel que fa a les il·lustracions, a banda d'una elegant portada amb l'Arc del Triomf sorgida, com pràcticament en tots els números d'*Iberia*, de la ploma d'Apa, hi trobem una escena familiar de Sunyer en què un soldat francès s'acomia, ja d'esquena, d'una mare i un fill que conformen una prototípica maternitat; un conjunt floral d'homenatge a París de Domènec Carles; un jovenet identificat com el *Gavroche* d'*Els Miserables* de Victor Hugo, que orina sobre una bomba alemanya, obra de Ricard Canals; l'evocació del lema de París «Fluctuat nec mergitur» (Batuda per les ones, però no enfonsada), de Pere Ynglada; una guerrera deessa Atena símbol de la nova Atenes que representa París, d'Apa; un grup caricaturesc de neutralistes que fugen d'un *poilu* que, fumant tranquil·lament una pipa, els avisa amb una bomba sota el peu; i, finalment, una recreació de la destrucció de París, amb diversos nens i dones ferits,

24. ALFONS MASERAS, «Oración a Santa Genoveva», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 22.

25. JAUME BROSSA, «Nits parisenques en temps de guerra», *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 10.

26. JOSÉ SUBIRÀ, «El alma de París». *Iberia*, 157 (20 d'abril de 1918), pàg. 24.

considerada, segons un hipotètic comunicat alemany, com el bombardeig de la fortalesa de París, obra de Joan Colom.

Pocs mesos després de coordinar i publicar aquest número especial d'*Iberia* dedicat a París, Eugeni Xammar canvia d'aires. Cap al juliol de 1918 rep una oferta per marxar de corresponsal al front britànic, dins de la Neutral Section. Els seus companys d'*Iberia* l'acomiadaran amb aquestes paraules:

Xammar escribirá sus impresiones para una gran agencia telegráfica internacional y para importantes periódicos de nuestro país. *Iberia* se honrará publicando algunas de estas impresiones. [...]. Aquí afianzó Xammar la fama que en otras hojas alcanzara, de gran periodista y de espíritu hondo y agudo. Su gran conocimiento de los problemas que la lucha mundial plantea y su perspicacia hacen de Xammar uno de los hombres de nuestro país mejor dotados para hablar con autoridad de la guerra y de los varios conflictos de la hora presente. [...] Xammar, lo decimos más arriba, seguirá escribiendo en *Iberia*. Por eso no son estas líneas una despedida. Son un elogio y una felicitación.²⁷

El director d'*Iberia*, Claudi Ametlla, satisfet, dirà a les seves memòries: «Així nasqué l'Eugeni Xammar periodista».²⁸

27. *Iberia*, 171 (27 de juliol de 1918).

28. AMETLLA, *Memòries polítiques 1890-1917*, pàg. 347.

Josep Pla: la memòria involuntària del periodisme

Antoni Martí Monterde

I. El viatge en tren

«El viatge a París es produirà demà passat»,¹ aquestes són les darreres paraules d'*El quadern gris*, datades per Josep Pla el 15 de novembre de 1919. En canvi, al quart volum de les seves *Obres* afirma: «Així, un bon dia vaig marxar a París. Era el disset d'abril de 1920. L'exprés marxava de l'Estació de França, d'aquella Estació de França arcaica que feia tants anys que es mantenia en un estat d'improvisació fètida —baixa, xata, i mediocríssima— a les dues de la tarda.»² No tenim cap certesa sobre si va ser el dia 17 d'abril de 1920, però tampoc té gaire importància.³ El que és cert i veritablement important és que Josep Pla, un bon dia, va agafar un tren cap a París i que aquell dia pot ser considerat com un dels més importants de la història de la literatura catalana. El viatge des de l'Estació de França fins a la Gare d'Orsay va durar vint hores. El procés d'escriptura del llibre que es deriva d'aquell primer viatge —*Sobre París i França*— va durar dècades i també remet necessàriament a d'altres diverses estades al país veí, a un coneixement extens i durador que havia començat abans amb la lectura. En aquest escrit ens centrarem en el llibre que sorgeix d'aquell primer viatge: *Sobre París i França* i, més concretament, en la primera part d'aquell volum quart de la seva *Obra completa*, les *Notes sobre París*, que poden ser considerades com

1. Josep PLA, *El quadern gris. Obra completa*, vol. 1, Barcelona, Destino, 1966 (1991), pàg. 818.

2. Josep PLA, *Sobre París i França. Obra completa*, vol. 4, Barcelona, Destino, 1967 (1971), pàg. 9.

3. La data, però, segurament va ser el 18. No guarda concordança amb el que es diu a *El quadern gris*, que acaba el 15 de novembre de 1919. I menys encara amb el que anota al començament de la segona part del llibre «Petits assaigs sobre França», 26 d'abril de 1920, potser induït per haver retrobat amb aquesta data la *carte d'indentité* que li van lliurar a la prefectura, lògicament, alguns dies després de l'arribada efectiva. Tampoc no hi ajuda gaire la col·lació amb l'hipotètic manuscrit primigeni, que acaba amb una anotació del 25 de juny de 1919. Vegeu Josep PLA, *El primer quadern gris*, edició i facsímil a cura de Xavier PLA, Barcelona, Destino, 2004. D'altra banda, la biografia de Josep Pla és malauradament un pou d'incògnites que encara no han estat narrades i documentades de manera suficient. De moment, cal ressenyar diversos treballs de caràcter biogràfic que poden resultar útils. Cristina BADOSA, *Josep Pla. Biografia del solitari*, Barcelona, Edicions 62, 1996; Cristina BADOSA, *Josep Pla. El difícil equilibri entre literatura i política*, Barcelona, Curial, 1994; Xavier PLA (ed.), *Josep Pla. La diabòlica mania d'escriure*, Barcelona, Edicions Destino/Fundació Josep Pla, 1997. Sobre el text i el viatge que ens ocupa hi ha molt poca bibliografia específica, però si més no cal esmentar: Antoni FERRER, *Le Paris littéraire de Josep Pla, Cahiers d'Études Romanes*, 6 (2001), pàg. 123-142. També cal recordar l'interessant assaig fotogràfic de Joan PUJOL-CREUS a partir de les *Notes sobre París*, exposició sota aquest títol (a la Fundació Josep Pla el 2014), de la qual existeix el corresponent catàleg editat per la Fundació Josep Pla.

un llibre independent i que sens dubte també va ser escrit sense oblidar d'altres imatges de desplaçaments a la capital francesa. *Sobre París i França* és el quart volum de l'*Obra completa* de l'editorial Destino, publicat el 1967. Aquest és, juntament amb el primer, *El quadern gris*, que havia aparegut el 1966, un llibre clau per entendre la personalitat literària de Pla i la seva trajectòria total, però també la relació entre les literatures catalana i francesa. *El quadern gris* està redactat de manera absolutament contemporània a la seva *summa poètica*, de la qual és indèstria, i els dos llibres permeten parlar d'una fecundació recíproca de l'un a l'altre. La continuïtat d'aquests dos llibres en el projecte memorialista de Pla —separats per *La vida amarga* i *Tres ciutats*, amb els quals s'articulen plenament— explicaria la decisió de Pla d'escriure *Sobre París i França* d'una determinada manera.

Efectivament, Pla va sortir de l'antiga Estació de França, avui desapareguda, a les dues de la tarda i no va arribar a la Gare d'Orsay fins al cap d'unes vint hores. Pel que sembla, el va acompanyar a l'estació Josep Maria Junoy, que el va acomiadar amb un article al mateix diari, en què deia:

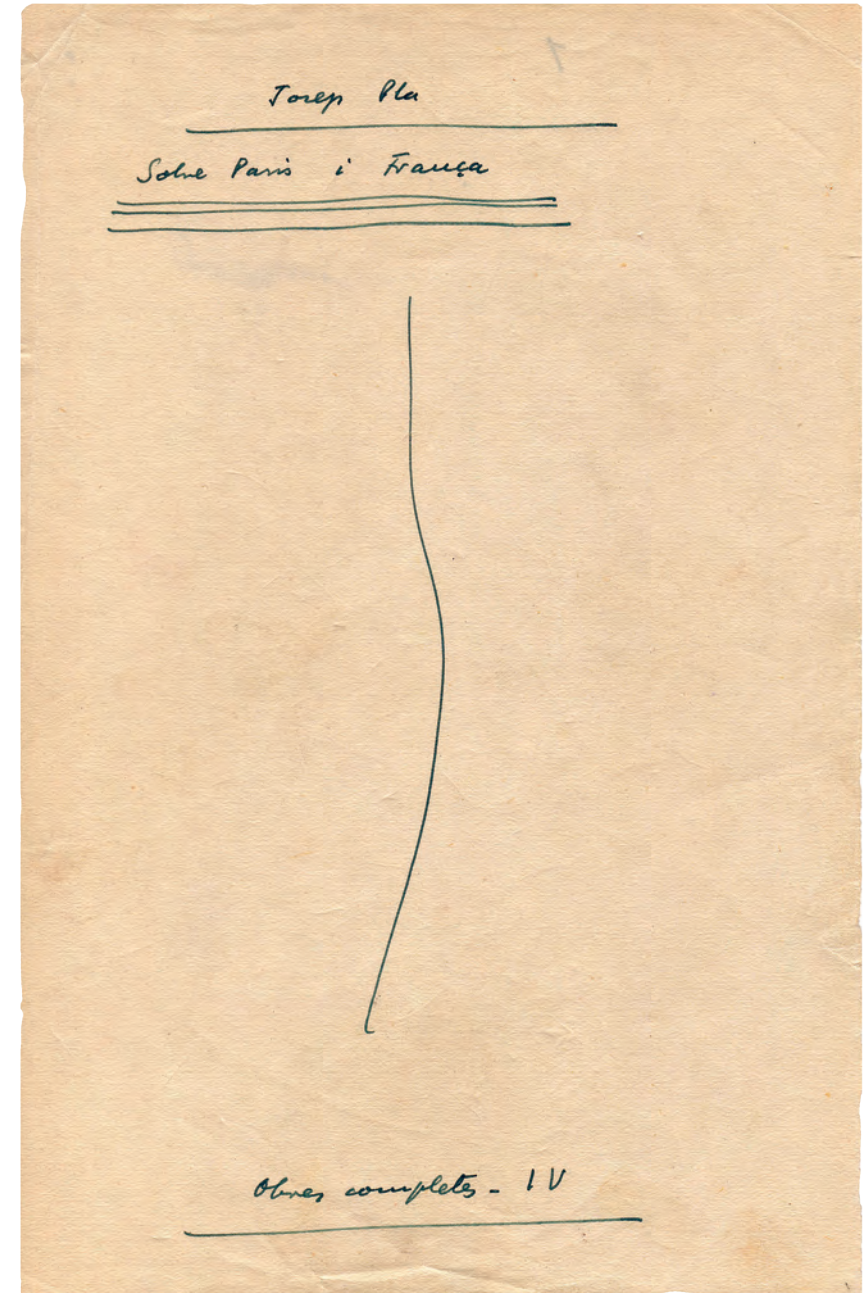
Al despedir hoy a José Pla en el asfalto de la estación de Francia recordamos la conversación que tuvimos con él. Hará de ello un año escaso. Apenas unas palabras cruzadas, nos enzarzamos amistosamente a propósito de Maurras y de Lenine.⁴

De fet, Junoy era l'autor d'una consigna que havia esdevingut ja divisa en diverses lletes d'escriptors catalans, impresa al primer número de la seva revista avantguardista, *Troços*: «Professió de fe preliminar: Vive la France!».⁵ Eugeni Xammar, un dels altres grans periodistes catalans d'aquells anys, afirmava que, «de la Barcelona moderna, com de la Barcelona antiga, la cosa que més m'agrada és l'Estació de França, gràcies a la qual, després d'un bany de barcelonisme, us hi podeu presentar qualsevol dia a les tres de la tarda i prendre el tren que en divuit hores us portarà a París. [...] l'estació de França semblava talment feta expressa perquè jo me'n pogués anar a Europa quan volgués i com aquell qui diu a qualsevol hora del matí o de la tarda. Aquesta era una qualitat única de l'Estació de França i una qualitat que per a mi no tenia preu».⁶ Xammar es referia ja a l'actual Estació de França, construïda el 1929 en un solar a tocar de l'antiga, des d'on fins no fa gaire temps sortien els únics trens directes que recorrien aquesta

4. Xavier PLA, «Justificació», *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012, pàg. 15.

5. Josep Maria JUNOY, *Troços*, 1 (setembre de 1917).

6. Eugeni XAMMAR, *Seixanta anys d'anar pel món. Converses amb Josep Badia i Moret*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, pàg. 365.



Manuscrit del llibre *Sobre París i França*, *Obres completes*, vol. 4, de Josep Pla

màtic, pobre, esqualid. De sobte, però, aparegué una enorme extensió de vinyes acabades de brotar, una clara verdor dilatadíssima. Llavors vaig tenir la primera impressió de França —originada probablement pel miratge que em produí el contrast visual donat per l'atracció continuada de la finestra del tren. Tot em semblà més gros, més alt, més voluminós: els cavalls, els carros, els camps, els pobles, les cases, els homes i les dones. Només em semblà que en el nostre país hi havia una cosa més grossa que el que anava veient: el volum de les esglésies. Devia ser un miratge... ¿però era un miratge realment? Encara no ho he pogut dilucidar, tot i haver passat tants anys d'aquella impressió estranyíssima.⁸

Amb aquell viatge, Pla debuta com a corresponsal del diari *La Publicidad*, la qual cosa esdevé clau per a la seva consolidació en el periodisme, i també resulta determinant en la seva trajectòria com a escriptor. D'entrada, en la concepció del periodisme literari de Pla, París només podria resultar determinant, fins al punt que amb aquella feina de periodista es barregen altres possibles projectes i fins i tot les expectatives d'alguns escriptors amics. Alexandre Plana —per cert, de manera potser massa insistent— li proposa fer sorgir, d'aquella estada, un doble projecte literari: un diari íntim i un altre sobre els esdeveniments exteriors; també li proposa fer un llibre de contes sobre París, que fins i tot va arribar a ser anunciat, però mai veuria la llum. Aquests suggeriments de Plana no es concreten, però en una carta a Josep Maria de Sagarra, Pla arriba a parlar d'una possible novel·la. Fins i tot existeix un manuscrit amb la llista dels articles redactats a París, amb anotacions, que permet afirmar que, ja poc després d'acabada la corresponsalia, Pla va començar a pensar en el llibre. És evident que, des del primer moment, Pla s'adona de l'abast literari d'aquest viatge, i en els successius viatges a París que farà al llarg de la dècada dels vint, en la major part dels casos, també en dona compte a la premsa.

Tanmateix, durant dècades, l'únic que havia quedat d'aquell primer viatge eren uns articles oblidats a les hemeroteques. Quan als anys seixanta Pla està preparant les seves *Obres completes* per a l'editorial Destino, oblidades i irrescatables aquelles cròniques de l'any literari 1920, les escriu de nou —segons confessa en una entrevista:

está hecho de nuevo, todo. Fíjese. Estos periódicos están en bibliotecas y sitios así. Yo no tengo tiempo de ir husmeando lo que escribí. Los he redactado de nuevo.⁹

8. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 13.

9. Baltasar PORCEL (entrevistador): «Josep Pla y sus trabajos», *Destino*, 1545, març de 1967, pàg. 53.

Notes sobre París no és, doncs, la recopilació d'aquells articles, alguns dels quals seran recollits per l'editor Vergés en el volum 43 de les *Obres completes*¹⁰ quan Pla ja havia mort. Però l'important és aquest gest que esmentem: «redactar de nou» es refereix a la publicació del volum quart de les *Obres Completes*, *Sobre París i França*, i especialment a les *Notes sobre París*, que en constitueixen la primera part i poden llegir-se com un llibre autònom. Així doncs, a diferència d'altres llibres de Pla que parteixen de la recopilació i transcripció si fa no fa reelaborada, les *Notes sobre París* són un llibre que s'escriu a partir del record d'haver publicat uns articles —algun dels quals, malgrat el que diu Pla, integrat i desenvolupat de manera clara, però no transcrit. Per tant, el que s'hi narra, i ficcionalitza quan s'escau, és memòria de París i memòria del periodisme i l'escriptura d'aquells anys.

La primera de les *Notes sobre París*, el relat del viatge en tren, culmina amb la rebuda a l'andana semisubterrània de la Gare d'Orsay per part del seu amic ateneista, el Dr. Joaquim Borralleras, amb qui —segons el relat— agafa un cotxe descobert —un *sapin*— i enfilen cap a Montmartre per l'itinerari més directe, una línia recta, plena, però, de sinuositats monumentals:

emprenguérem el camí de Montmatre pel Louvre, l'avinguda de l'Opéra i els bulevards. Fou una impressionant entrada. A Quim, els paisatges urbans de París el portaven a un mutisme recalitrant. Jo no vaig gosar trencar-li les oracions amb les meves exclamacions forçosament provincials i desplaçades.¹¹

La funció d'aquell relat del viatge en tren i de l'espectacular relat del recorregut de l'arribada és crear una mena de filtre que permeti la relació entre uns articles arraconats i les memòries que se'n deriven. Són les memòries d'unes passejades reiterades al llarg dels anys per París, fetes gravitar de manera artificial al voltant d'una data mítica —1920— per dialogar amb la darrera frase del llibre amb què es vol establir la continuïtat: *El quadern gris*, que, molt justificadament, creava una gran expectativa que no queda pas decebuda.

II. Un periodista desconcertat a París

El primer article publicat per Pla, el 25 d'abril, va ser «El cielo de San Remo es demasiado azul», i tracta de les conseqüències del Tractat de Versalles, motiu pel qual Pla havia estat enviat a París. De fet, moltes de les cròniques són d'actualitat.

10. Josep PLA, «Alguns escrits de joventut recollits de "La Publicitat" (1920-1928): cròniques de França», *Caps-i-puntes, Obra completa*, vol. 43, Barcelona, Destino, 1983, pàg. 79-147. Aquest darrer recull té l'interès de fer accessibles alguns articles —no pas tots—, i permet comparar-los fàcilment amb l'equivalent a *Sobre París i França*.

11. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 16.

No devia ser gaire fàcil conciliar el seguiment de la vida política d'un país com França, tot just acabada la Primera Guerra Mundial, amb les primeres jornades passejant per la capital. De mica en mica va publicant cròniques cada cop més literàries, però es desprèn una certa tensió entre els dos tipus d'articles. Ara bé: en els dos casos, el coneixement de la literatura i de la política franceses demostrat per Pla és molt notable, com és lògic en un escriptor d'una generació que havia crescut llegint el *Glosari* afrancesat d'Eugeni d'Ors, devorant la premsa francesa a l'Ateneu, i comentant-la a les tertúlies —especialment *L'Action Française*.

Però val a dir que Pla va rebre la primera lliçó de periodisme parisenc a la Maison de la Presse —la seu dels corresponents estrangers a França i segon domicili de tot periodista estranger a París, a propòsit del seu primer article sobre les conseqüències del Tractat de Versalles i la conferència de San Remo. Segons explica Pla en el llibre, la seva

obligació era clara: escriure alguna cosa sobre la conferència. Atesa la meua inexperiència —en el periodisme la inexperiència és completa des del principi fins al final— no tenia més que dos camins: o anar a veure Jaloux amb l'esperança que em dictés l'article o utilitzar un mitjà d'informació important: per exemple, utilitzar *Le Temps*, l'article de fons del qual (o sigui el Premier-París, nom que tenia aquest article en la fraseologia de l'ofici) era escrit en aquell moment per André Tadiou, que havia estat el braç dret de Clemenceau en l'escandalosa elaboració del document de Versalles. Poc donat a rebre consignes com he estat sempre, sobretot en relació amb aquest ofici i encara menys decantat a produir una qualsevol molèstia a Monsieur Jaloux, vaig decidir de fer l'article pel meu compte, utilitzant els elements esmentats.¹²

En el relat planià dels fets, l'article havia agradat força a Barcelona, i la redacció l'havia posat en un lloc destacat, la qual cosa el va fer força visible quan va arribar a la Maison de la Presse, i a mans del seu director, Edmond Jaloux. Pla és cridat pel director de la Maison, molt emprenyat perquè l'opinió de la premsa de Barcelona els interessava molt, en un moment que la visita del Mariscal Joffre a Catalunya era imminent. En definitiva, Pla admet que Jaloux li havia posat «les peres al quarto»,¹³ la qual cosa li permet afegir una darrera reflexió, que articula amb uns mots adreçats a Josep Maria de Sagarra, que en aquells temps feia una tasca semblant a Berlín, en què li confessa:

He fet el meu primer article sobre aquesta conferència de San Remo. Ja comprendreu que hi vaig posar tots els meus sentits. Pensant a fer content a tothom, em semblà que

havia de defensar els interessos generals de França. Em vaig equivocar. A la Maison de la Presse l'article ha agradat poc: eren els interessos polítics del grup del govern els que s'havien de defensar. Hem quedat que Monsieur Jaloux dintre de poc m'il·lustrarà. Per a brodar aquestes confusions, els francesos són genials. Ja us diré alguna cosa. El periodisme em sembla un ofici molt complicat —i perillós. Potser la millor manera de sortir-se'n és posar molta palla a l'esquella. Suposo que a Berlín és igual. El periodisme dirigit potser és necessari: el cas és que és horripilant.¹⁴

No ens entretindrem ara a rellegir en perspectiva la darrera frase d'aquesta citació, ni recordar al respecte un famós comentari de Carles Riba sobre Pla. Però sí cal dir que l'anècdota de l'emprenyada amb Edmond Jaloux és una *ficcionalització* que té, tanmateix, un cert referent esborrat. Pla, efectivament, es basava molt en la lectura de la premsa francesa no només per assabentar-se del que passava i n'havia de donar compte al seu diari, sinó també per estalviar-se la feina de redactar-ho, quan en realitat el que el cridava eren els bulevards i els cafès. Aquesta tensió esclata el 21 de juny, quan Pla publica un article «Libros de junio» que no era sinó una traducció literal d'una nota publicada dies abans a *Le Temps*. Descobert, Pla, lluny de negar-ho o disculpar-se'n, va respondre que, en realitat, gairebé tots els articles que havia anat enviant des de París havien estat confegits de la mateixa manera. En conseqüència, el nostre escriptor va ser expulsat del periòdic i va haver de tornar a Barcelona al juliol. L'acusació de plagiar, que va perseguir Pla des d'aleshores, també va deparar algunes meditacions teòriques per part seva veritablement interessants, que ara no podem considerar;¹⁵ d'altra banda, l'endemà del seu retorn forçós a Barcelona fa aparèixer a *La Publicidad* el darrer dels seus articles d'aquesta primera etapa: «Nota sobre Stendhal», que amb motiu de la inauguració d'una estàtua d'Henri Beyle al Jardín du Luxembourg, molt freqüentat per Pla, aprofita per caracteritzar doblement Stendhal, que amb el temps esdevindrà un dels seus models literaris més clars: com a escriptor viatger i com a plagiar genial: «cuando el Imperio se derrumba, dimitió en realidad su nacionalidad y se hace de Cosmópolis. Hace un viaje por Francia que según las últimas noticias es un plagio. [...] Escribe sobre música y sobre arte, y no tiene el menor pudor en copiar y traducir y dar las cosas ajenas como propias». ¹⁶ No cal dir que la caracterització d'Stendhal com a plagiar és, en el fons, un al·legat davant del periòdic que, en un primer

12. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 20.

13. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 20.

14. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 22.

15. Vegeu X. Y. Z. [Josep Pla], «Mitja hora amb Josep Pla, *Revista de Catalunya*, any IV, 36 (juny de 1927), pàg. 574-585; també es pot consultar —amb les prevencions habituals, sota el títol «Mitja hora amb Josep Pla. Autoentrevista», *Obra completa*, vol. 43; *Caps-i-puntes*, Barcelona, Destino, 1983, pàg. 273-287.

16. Josep PLA, «Nota sobre Stendhal», *La Publicidad* (5 de juliol de 1920), pàg. 1.

moment de poc va servir. Tanmateix, com que els articles publicats havien tingut molta bona acollida, pel setembre *La Publicidad* el readmet, sobretot gràcies a la influència d'Alexandre Plana; fins i tot en millors condicions, si més no fins que, el gener de 1921, la crisi econòmica del periòdic obliga a prescindir de les corresponsalies a l'estranger. El que és clar és que aquell viatge de 1920, en dues etapes, de cap de les maneres podia ser tractat com una mera recopilació d'articles. Calia aprendre a relacionar-se amb París a través de la memòria i de l'oblit —voluntaris o involuntaris.

III. Pla de *flânerie*

Cap dels articles o capítols fa l'efecte de ser una primera impressió d'una ciutat a la qual s'acaba d'arribar, sinó que parteix d'una mena de reconeixement en la presència a París de tot de lectures prèvies. De la mateixa manera, Pla dona per sobreentès que la major part dels referents culturals i polítics francesos de què parla són perfectament coneguts pels lectors barcelonins. Això inclou també d'altres escriptors de la literatura catalana que, prèviament, havien acudit a París. És el cas de Santiago Rusiñol, a qui es refereix en el llibre —no en els articles— com l'escriptor —no el pintor— que li havia descrit —no mostrat— tantes vegades el *Moulin de la Galette* i tot l'entorn de Montmartre, pel qual divaga intentant trobar alguna cosa diferent de la idea que ja tenia gravada al cap. Cal assenyalar que les pàgines dedicades a Montmartre són d'un gran interès, en aquest doble sentit. D'una banda, amb Borralleres, s'instal·la no gaire lluny, a l'Hotel de Nantes, prop de Notre-Dame de Lorette, tocant al Boulevard de Clichy i, per tant, a l'àrea d'influència de Montmartre, que és objecte d'una de les primeres passejades narrades, que diu que fa amb Lluís Garriga, de qui elogia el domini de la llengua —«parla l'argot de París com un àngel»—,¹⁷ a la qual cosa cal sumar que, pàgines enrere, Pla ha afirmat també que «el violoncel de la fonètica francesa és endimoniadament difícil de tocar».¹⁸ Cal dir també que qui l'ànima a pujar a Montmartre és sobretot Quim Borralleres:

Aquell gran bon home tenia de París —i sobretot de Montmartre— les idees del seu temps. N'havia sentit a parlar tant! Vaig suposar que tenia una idea sentimental de Montmartre. A Barcelona, quantes vegades no degué somiar el viatge i l'estada —probablement llarga! No hi havia pogut anar fins passats cinquanta anys. Barcelona creà llavors nostàlgics de París en abundància. Hi anaren tants d'amics seus, li comunicaren tants de detalls verbalment o per carta, l'experiència dels altres li arribà

17. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 26.

18. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 15.



Josep Pla, *Santiago Rusiñol y su tiempo*, Barcelona, Editorial Barna, 1943

amb tanta abundància, que arribà a imaginar-se un París a la seva manera, en el qual no havia estat mai, però que, segons Ynglada —un dels seus grans confidents—, era molt exacte.¹⁹

Les paraules de Pla sobre Borralleres, que havia reeixit no només a habitar el seu París imaginari sinó a moure's en la complexitat urbana amb gran desimboltura, com quan fa un petit saltet a la Gare d'Orsay per col·locar-se al *tapis roulant*, la qual cosa fa exclamar Pla: «Quants progressos havia fet en tan pocs dies, aquell home generalment tan morós i apàtic»,²⁰ no són gaire diferents de les que es podrien pensar de Pla mateix, que segurament s'havia fet un París de tertúlia i biblioteca de l'Ateneu, en el qual sens dubte va pesar molt una lectura molt important per a aquella generació, al costat del *Glosari* d'Eugeni d'Ors: Santiago Rusiñol. A més a més, hi havia, en la corresponsalia a París, un sentiment de continuïtat literària amb *Desde el Molino*, de Santiago Rusiñol, que calia respectar i superar alhora:

19. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 26.

20. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 16.



Josep Pla als Jardins del Palau de Luxembourg, París, 1920. Autor desconegut, Fundació Josep Pla, col. Josep Vergés

Primer anàrem al Moulin de la Galette, que, d'ací, és a quatre passes. Em féu molta gràcia. Primer el veiérem per fora; després ens hi permeteren l'entrada. Deu haver perdut molt de caràcter, però ¿voleu creure que em féu el mateix efecte com si ja hi hagués estat? Rossinyol (*sic*) me l'havia descrit tantes vegades!²¹

És important subratllar que Pla parla de les descripcions de Rusiñol, no dels seus quadres. L'impressionisme periodístic de la corresponsalia de Rusiñol havia obert una porta que Pla, necessàriament, ha deixat enrere; cal tenir present que mentre al pintor esdevingut periodista la primera nit a Montmartre li resulta difícil dormir, a causa de l'excitació de trobar-se precisament allà, en canvi Pla narra que va dormir «com un soc moltes hores. Vaig fer traspàs: l'hora

21. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 27.

de sopar em passà sense adonar-me'n», que va trobar el llit esplèndid «en obrir els ulls em vaig trobar submergit en un clot profund i llarg, gairebé paradisiac, positivament agradable. Havia dormit una quantitat de temps desorbitat.»²² És evident que en aquests mots hi ha una resposta implícita d'un escriptor al seu predecessor, al qual, tanmateix, respecta profundament, fins al punt que un dels primers llibres que escriurà després de la Guerra serà *Rusiñol y su tiempo*, que continua sent avui una de les més lúcides aproximacions al personatge. I no és pas sobrer recordar que les pàgines dedicades a les passejades per Montmartre de les primeres *Cartes de lluny*²³ no són gens incompatibles amb un reconeixement a la primera crònica parisenc de Rusiñol i al conjunt de *Desde el Molino*; o que en un article de 1925, «Davant En Russinyol», amb motiu d'un possible homenatge a Rusiñol, arriba a afirmar que «De tota la gent que avui escriu en català, En Russinyol és el pare de tots».²⁴

Però cal assenyalar, en els dos casos, el fet d'escriure sobre París com uns periodistes singulars, en un moment també singular de les seves trajectòries: Rusiñol en el moment en què descobreix la seva escriptura periodística com una interrogació fundacional sobre el camp literari i intel·lectual català a partir de l'experiència del camp artístic parisenc; en el cas de Pla, a partir de la consciència de l'existència d'un camp literari ja plenament constituït a Catalunya, que li permet incidir en la importància de les lletres franceses sense haver d'entretenir-se a presentar-les. I aquest fet és també doblement important si tenim present que, poc després del viatge a París, Pla és enviat per Romà Jori, també com a corresponsal de *La Publicidad*, a Madrid, el 1921, d'on sortirà un altre llibre important seu. Cal tenir present la diferent naturalesa d'aquests dos viatges, l'un realitzat el 1921, l'altre el 1920, malgrat coincidir en termes professionals. Tant el viatge a Madrid com el viatge a París —dels molts que va fer i explicar al llarg de la seva vida a aquestes dues ciutats—, els fa com a corresponsal. Però mentre que el viatge a la capital d'Espanya es porta a terme sota el signe de la prioritat política, o intel·lectual-política, en el cas del viatge a la capital de França, el caràcter és intel·lectual-literari. En el cas de Madrid, la descripció forma part d'una discussió nacional —que les versions dels anys cinquanta i seixanta actualitzarien—,²⁵ mentre que en el cas de París el debat intel·lectual s'articula amb la descoberta de noves formes literàries i la confirmació del que la lectura de la premsa i la literatura franceses li havien anat suggerint els

22. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 28.

23. Josep PLA, «Cartes de lluny», Barcelona, *La Nova Revista* (1928), pàg. 24-29.

24. Josep PLA, «Davant En Russinyol», *La Publicitat* (11 de desembre de 1925), pàg. 1.

25. Vegeu Antoni MARTÍ MONTERDE, «Diaris de dia, diaris de nit. Madrid segons Josep Pla», dins *Barcelona-Madrid. Sintònies i distàncies*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, pàg. 190-199.

anys anteriors; i és amb aquestes formes amb el que s'estableix un diàleg que, per molta curiositat que produïssin en el seu ànim algunes pàgines d'Azorín, de Baroja, no podia desenvolupar-se en el cas del viatge a Madrid.

Tota la fesomia parisenca ha estat llegida abans als llibres, tots els referents polítics, a la premsa. Això permet que, per exemple, un article com «El Barri Llatí», a banda de ser un dels que més es lliura a la *flânerie*, sigui també un dels que més nítidament mostra que no hi ha res de nouvingut, en la seva mirada. L'article —molt refet i ampliat, però segurament rellegit per elaborar el capítol corresponent del llibre— narra una anècdota a la sortida del metro de la Place de l'Odéon gràcies a la qual defineix l'«Home del barri llatí», a partir d'un individu que persegueix —una mica a l'estil del Poe de *L'home de la multitud*— fins a poder definir-ne el caràcter. I, un cop definit aquest, desplega tot un seguit de classificacions sobre els habitants de les diverses parts de la ciutat:

Hay una distinción marcada entre los habitantes de la orilla izquierda y los de la derecha. El hombre de la derecha, ni que viva entre el río y los grandes boulevares, tiene la menor cantidad posible de matiz parisién. Es el hotelero internacional, el burócrata feudal, el político, el nuevo rico, el judío, el que vive espléndidamente del arte o de la industria, el banquero y las mujeres de gran tren, es decir, las princesas de la defecación.²⁶

Si tenim també en compte afirmacions com ara que «el ciudadano de Montmartre no parece de París porque lo es demasiado», o «El ciudadano de Montparnasse es un hombre borroso»,²⁷ queda clar que, a banda de l'innegable talent periodístic, cal alguna cosa més per fer aquestes afuades apreciacions. El paràgraf final, en què Pla narra com sent tocar l'Àngel del vespre a les campanes de la Sorbonne, i pensa que era el mateix toc de campanes «que sentia François Villon des del Cloître de Saint-Benoit el 1456, segons com conta el gran poeta en el “Petit Testament”»,²⁸ aclareix quina és l'estructura cultural que sustenta tota la seva mirada. La literatura, doncs, dona forma a la mirada, a la ciutat reconeguda malgrat ser visitada per primer cop, una ciutat que emergeix del record d'un text alhora que de la presència en un indret.

Ara bé: aquest darrer passatge té una variant de la forma article a la forma llibre: si, el 1920, Pla explica que escolta les campanes «sentado en un banco de los muelles», en canvi, en el llibre situa l'escena assegut en una terrassa d'un cafè

26. En aquesta ocasió, citem directament de la versió original publicada a *La Publicidad* (9 de juny de 1920), edició vespre, primera plana. El passatge és molt transformat en la versió del llibre, que perd contundència.

27. En aquesta ocasió, citem directament de la versió original publicada a *La Publicidad* (9 de juny de 1920), edició vespre, primera plana.

28. PLA, *Sobre París i...*, pàg. 141.

de la Place Saint-Michel. El canvi no és insignificant. Pla intenta oblidar que la seva vida a París, en aquelles primeres setmanes, no va ser fàcil. I esborra també que la dedicació al periodisme, aquells dies, a més a més de ser poc fructífera econòmicament, va ser més aviat problemàtica.

IV. La descoberta de Marcel Proust

Arribats a aquest punt, cal tenir clar que, al costat de les passejades per la ciutat, una les coses més importants que va passar a Pla en aquell primer viatge a París va ser assistir al debat sobre Marcel Proust a la premsa francesa.²⁹ De fet, l'impacte produït per l'obra de Proust, de la qual Pla és un dels introductors a Catalunya, representa un veritable punt d'inflexió en la nostra literatura.³⁰ El mateix Joaquim Borralleres, a la Tertúlia de l'Ateneu, l'havia animat a llegir *La Recherche*, però segurament Pla va decidir de fer-ho en trobar-se la defensa que en va fer Léon Daudet a les pàgines de *L'Action Française*. Proust és una lectura que va resultar determinant en la seva idea del memorialisme, però no sol valorar-se també aquesta empremta pel que fa al periodisme. Sense aquesta lectura, la seva idea d'estar fent literatura contra l'oblit no resulta comprensible. Els diaris de dia —el periodisme— van acabar fent possibles els diaris de nit —el memorialisme—, alhora que el diaris de nit donaven una forma de mirada especial als diaris de dia. En aquest punt, la lectura de Proust s'ha de considerar un punt d'inflexió.

El capítol «1920 literari: l'any de Marcel Proust», sense referent com a article³¹ i, per tant, redactat molt més tard, és una profunda meditació de Pla sobre

29. El dia 1 de juny de 1920, a *La Publicidad*, apareix un article sobre la polèmica, especialment referit a *La Nouvelle Revue Française*, però és firmat per Josep Maria Junoy. El gener de 1921 apareix un altre article que Pla va poder tenir present, al mateix diari: «El año literario en Francia en 1920», però tampoc és seu, sinó que la firma és de Camille Pitollat (*La Publicidad*, 29 de gener de 1921, pàg. 1).

30. Vegeu Xavier PLA (ed.), *Proust a Catalunya. Lectors, crítics i detractors de «La Recherche»*, Barcelona, Arcàdia, 2016. Una primera versió d'aquestes consideracions sobre Pla i Proust va ser publicada en aquest volum col·lectiu.

31. Tanmateix, el primer de juny de 1920, Josep Maria Junoy publica una breu nota sobre la polèmica al voltant de Proust a la primera plana de *La Publicidad*, sota el títol «De la vida y de los libros: varia», on escriu: «Por Proust y contra Proust. / Coincidimos, hasta cierto punto, con M. Jacques Rivière, cuando opina en *La Nouvelle Revue Française* que la tempestad de opuestas opiniones emitidas a propósito del último premio Goncourt, otorgado a M. Marcel Proust, es prueba evidente de su gran valor. La flor compleja y compósita del arte de M. Proust acaba apenas de asomar en el jardín literario contemporáneo y ya, a su entorno, discuten, furiosamente, los floricultores y los clientes. / Prueba de su botánica importancia, ¿qué duda cabe! / Pero esa precipitación, ese ardor, contrario de unos y otros nos produce cierto recelo. / ¿No será acaso la actitud pro Proust o la actitud contra Proust un pretexto? / En tal caso la disputa crítica va a anular —o podría anular— la propia bandera Proust, quedando reducida a girones, entre las manos de sus devotos y sus detractores, indistintamente.» D'altra banda, el dia 29 de gener s'havia publicat al diari un article de l'hispanista Camille Pitollat, «El año literario 1920»; tot i que és evident que Pla el va tenir present —o en el record— quan radacta el capítol sobre 1920 i Proust, les reflexions sobre Proust del capítol «1920 literari: l'any de Marcel Proust» semblen desenvolupades de manera força posterior i autònoma.

l'empremta que li va deixar, en un primer moment, la descoberta de Proust durant aquella primera estada a París. És cert que Pla fa trampa amb les dates —algunes reflexions d'aquest capítol no són possibles abans de 1927, en què es publica *Le Temps retrouvé*. Però poc més tard de la publicació del darrer volum de *La Recherche*, el 19 de desembre de 1928, Pla publica a *La Veu de Catalunya* «Marcel Proust vell i nou»; aleshores Proust ja és mort, i el debat sobre la seva obra ha fet tot un gran recorregut a França, i l'està fent a Europa, fins al punt que es permet afirmar que «d'aquí a vint anys tothom veurà clar, probablement, que Proust és el més gran novel·lista europeu aparegut després de Tòlstoi. A França, per a trobar un novel·lista semblant, s'ha de saltar fins Stendhal»,³² a qui en aquest punt esmenta sense doble intenció, sinó des d'una profunda i indeleble admiració. Per entendre la importància d'aquesta afirmació cal relacionar-la amb la reticència a la novel·la en Pla, que unes ratlles més avall el porta a considerar que, entre aquests dos autors, «Flaubert queda com un estilista i Balzac com un creador d'autòmats a l'aigua de roses», a banda de considerar que, quant a la tècnica literària, el seu ofici supera els russos, Joseph Conrad i Samuel Butler. De fet, pràcticament la meitat de l'article és un acarnissament contra la novel·la russa, especialment Dostoevski, i una mica també els narradors nòrdics: el primer, per fer creure tota una generació de lectors que, perquè una novel·la sigui interessant, hi havien d'aparèixer un assassí, un desequilibrat i un anormal, mentre que els segons, si més no, no havien estat tan pessimistes i es limitaven a una institutriu, un professor estrany i un senyor més o menys tocat. Proust, partint de la relativa respectabilitat d'un saló distingit de París, hi fa passar, a l'entendre de Pla «coses tan interessants i tan dignes d'ésser explicades com en una presó o en un ambient incert i de mal mirar». Certament, pot semblar que Pla encara no havia llegit tots els volums de la *Recherche*; *Sodome et Gomorre* no li permetria fer aquestes afirmacions sense afegir alguna recança.

La vehemència d'aquestes paraules s'ha d'entendre per l'absoluta convicció —el 1928— que el que ell esperava de la prosa —no de la novel·la, de la qual no n'esperava gaire res— podia situar-se a l'espai que havien construït Stendhal i Proust. Referint-se a aquest, escriu:

l'ambició de l'escriptor és la mateixa que la de tots els descriptius que han existit fins ara: arribar a fer un retrat d'un home vivent i posar-lo sobre un paisatge i a dins d'una atmosfera operant i real. [...] No heu de fer sinó recordar el relleu enorme que tenen certes figures de Proust: Charlus, Françoise, la cuinera, Odette Swan... Llegiu el llibre i sentiu aquestes figures que respiren al vostre costat.³³

32. Josep PLA, «Marcel Proust vell i nou», *La Veu de Catalunya* (19 de desembre de 1928), pàg. 5. *Articles amb cua (Obra completa)*, Barcelona, Destino, 1967, pàg. 323.

33. PLA, «Marcel Proust vell...», pàg. 323.

Si tenim present que, en aquell moment, Pla es dedica fonamentalment a escriure llibres a partir de l'experiència periodística, de les *coses vistes*, i del reportatge de circumstàncies, i que ja té unes quantes pàgines amagades que, reescrites fins a l'extenuació, esdevindran *El quadern gris*, s'entén que Stendhal i Proust li interessin tant perquè li permeten una refundació periodística del memorialisme literari i una refundació narrativa del periodisme. En el cas d'Stendhal, per les *Promenades*, en el cas de Proust, per la manera com la seva prosa es relaciona amb la matèria: «La gran novetat de Proust —l'única, potser, de la seva obra— es troba en el material humà que manipula»;³⁴ però en aquesta afirmació és tan important la idea de material com la idea de manipulació. Aquesta manipulació no és merament tècnica, d'ofici, sinó que parteix d'un fet completament diferent, que és la gran aportació de Proust que Pla subratlla:

Proust crea interferències de realitat imaginada o somiada i de realitat sensorial. Té una traça prodigiosa que us deixa bocabadat. És per això que l'aspecte exterior que té l'obra d'aquest novel·lista d'ésser quelcom difús, desdibuixat i llarg, us resulta, una vegada hi heu entrat a dins, purament aparent; quedeu, de fet, acarats que sou davant l'obra, enlluernats per la precisió, el dibuix i la justesa del que teniu al davant.³⁵

La idea de somieig, importantíssima en Proust, evidentment, no és ben bé el que Pla necessita, no és el que deixa més empremta en la seva escriptura. En canvi, en la descripció que fa de la forma dels llibres de Proust —forma que havia estat, precisament, una de les claus del debat arran del premi Goncourt— es troba la clau d'una pregunta oberta que Pla fa als seus propis lectors, al debat sobre els seus llibres i sobre la prosa a Catalunya. En Proust, aquesta precisió és inseparable del caràcter difús; allò que s'hi dibuixa no pot ser sinó desdibuixat, la desmesura és justesa i tot plegat exigeix la creació interior en el lector d'una actitud de lectura, que ja no és la que s'acarava als llibres durant el realisme del segle XIX, sinó el seu enfonsament en una altra mena de relació amb la realitat:

Marcel Proust no és un realista de la realitat directa i crua i de vegades poetitzada. És un realista dels records de la realitat —el temps retrobat—, cosa sensiblement diferent, sovint més complicada. La realitat dels records se li dona amb un realisme molt més ric que el realisme directe i immediat. En la base de l'obra de Proust hi ha un onanisme esborronador, microfònic, persistent, deliberat, continuat, infinitament petit, infinitament gran, transcendental.³⁶

34. PLA, «Marcel Proust vell...», pàg. 324.

35. PLA, «Marcel Proust vell...», pàg. 324.

36. PLA, *Notes sobre París...*, pàg. 229.

El realisme dels records de la realitat s'integra, així, a la poètica de Pla: si en Proust «no hi ha cap frase que no tingui un origen concret ni cap paràgraf que no tingui la seva història»,³⁷ en ell podríem apreciar el mateix. Però, per a alegria de Joan Fuster —expressada amb entusiasme escèptic en el pròleg a *El quadern gris*— i decepció dels historiadors marxistes dels anys seixanta, aquesta història és d'una altra mena:

Proust resol l'esquematisme pueril del realisme del seu temps posant de manifest, amb una acuitat única i amb mitjans expressius literalment fabulosos, una realitat infinitament més rica d'elements espirituals i sensibles.³⁸

La memòria del memorialista és una memòria moral que s'assaja amb la matèria dels dies, en els dies entesos com a matèria, i en la materialitat de la vida; una materialitat fragmentària, reconeguda en la seva fragmentarietat per l'escriptor. Però, com diu Pla de Proust,

en aquest sentit no es pot dir que Proust sigui purament un memorialista. [...] Hi ha fragments de la seva obra que són d'un realisme aclaparador, d'un naturalisme realista al qual cap escriptor d'aquesta escola (els conec una mica) no podrà arribar en els seus millors moments. En aquest sentit es podria afirmar que Proust és un dels més grans escriptors realistes de tots els temps. Però a més del realisme hi ha tot un món de pensaments i d'idees suggerides de vegades pel contacte físic, de vegades pel contacte espiritual, del món exterior, de vegades per la societat o altres per l'art i que en formen el complement. Proust és un gran escriptor realista, però un realista superior, molt més complet i infinitament més complex que aquesta classe d'escriptors.³⁹

En què se basa aquesta superioritat del realisme de Proust respecte a la gran tradició literària que culmina i enfonsa alhora? Pla ho explica amb el que esdevindrà una peça clau de la seva pròpia poètica: els detalls. Els detalls, entesos com la unitat mínima impossible de reduir i, alhora, capaç de concentrar la mesura de la mateixa possibilitat de mirar el món i, fins i tot, la possibilitat de la literatura. Pla es diu, sobretot, a través de les coses insignificants, banals, en tant que en una prosa literària —com ha assenyalat Roland Barthes—,⁴⁰ la insignificança del més petit detall ens obliga a interrogar-nos, precisament,

37. PLA, *El quadern gris...*, pàg. 772.

38. PLA, *El quadern gris...*, pàg. 773.

39. PLA, *El quadern gris...*, pàg. 773.

40. Roland BARTHES, *El susurro del lenguaje* [*Le bruissement de la langue* (1984)], trad. cast. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pàg. 180.

sobre la pròpia insignificança de les coses, en una interrogació que desvetllarà la seva vital importància. El realisme de Pla, com el de Proust en la seva lectura, fa descansar —recaure— tot el pes del món en aquests detalls:

L'acumulació de detalls, en els escriptors estrictament realistes, és tan gran que arriba a fatigar. Arriben al naturalisme, al fotografisme. En l'obra de Proust, la quantitat de detalls és encara més gran que en aquests escriptors. De vegades n'hi ha tants que fan l'efecte d'una ensulsiada que us cau a sobre —una ensulsiada copiosa, abundantíssima. Els detalls són la quinta essència de tota obra escrita. L'interès de tota obra literària —l'interès diríem bàsic, primari— es troba en els detalls.⁴¹

Un realisme dels detalls que acumula paraules, milers de paraules innecessàries per poder salvar el món en una descripció que se li assembla. I, tanmateix, aquests detalls són els que s'escapen de la història.

Com hem vist, hi ha —si més no— dues claus interpretatives imprescindibles per rellegir l'estada de Josep Pla a París el 1920. Una, l'entrada al periodisme de corresponsalia internacional, primera descoberta de la sinistra dispersió del periodisme que tant el neguitejava però sense la qual no hauria estat possible la forma de la seva obra; la segona, la troballa de l'obra de Marcel Proust —que cal projectar en primer terme fins a l'article de 1928—, que és l'inici d'una meditació sobre la forma (o manca de forma) dels seus llibres i la manera de concebre el periodisme com una forma de memorialisme que li permet afermar-se en les seves conviccions sobre la literatura i sobre la seva escriptura. Aquestes dues claus acabaran imposant-se fins i tot a una tercera, que queda com una marca d'aigua no exempta d'ambigüitat: la lectura de *L'Action Française*, i la influència de Charles Maurras, que hauria pogut ser l'eix predominant del llibre, si s'hagués escrit directament en els anys vint i que, de fet, és una constant que reapareix en l'afrancesament del seu pensament, des del primer article sobre el cercle maurrasí, «El nacionalisme català i l'Action Française», aparegut al *Butlletí de les Joventuts Nacionalistes de Catalunya*, el gener de 1921, o el publicat al primer número de *Revista de Catalunya*, «La crisi de l'autoritat a Catalunya i l'hora de l'Action française (Notes de crítica política)».⁴²

41. PLA, *El quadern gris...*, pàg. 774.

42. Hi ha diverses versions d'aquests escrits *maurrasians* de Pla: la primera, efectivament publicada en el primer número de la *Revista de Catalunya* (juliol de 1924, pàg. 11-21), és aparentment recollida en el volum 32 de l'*Obra completa: Prosperitat i rauxa de Catalunya*, Barcelona, Destino, 197, pàg. 9-30, sota el títol «La crisi de l'autoritat a Catalunya (Anàlisi d'un estat d'esperit)» (pàg. 9-30); però, malgrat que es dona la referència de l'aparició original el 1924, es tracta d'una versió força diferent. En canvi, a la segona part de *Sobre París i França*, a la secció «Petits assaigs sobre França», apareix una altra versió del mateix text, més fidel a la publicació de 1924, però també amb variants significatives sota el títol «Una

La ciutat de París, per a Josep Pla, s'escriu en aquesta doble clau. La memòria involuntària del periodisme consisteix en això, potser: saber que, en el fons, Proust va fixar la seva manera de narrar la immediatesa de la vida efímera dels carrers parisencs que el periodista recorda, com a realitat, a través de la narració dels seus detalls oblidats.

crisi de l'autoritat a Catalunya (1918-1923) i l'Action Française», (*Sobre París i França*, pàg. 551-572). Vegeu l'imprescindible volum editat a cura de Xavier PLA, *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012; Ester PINO, «Crisi de l'autoritat i politització de l'esperit en el periodisme de Josep Pla (1920-1925)», dins Antoni MARTÍ, Bernat PADRÓ (ed.), *Qui acusa? Figures de l'intel·lectual europeu*, Barcelona, Edicions UB., 2015, pàg. 113-124.

Alfons Maseras, periodista i escriptor entre París i Barcelona

Montserrat Corretger

Alfons Maseras (1884-1939) és un escriptor clau per entendre l'evolució ideològica i estètica de la literatura catalana des del canvi de segle fins als anys republicans a l'ombra de la producció literària europea, en especial la francesa. A aquest valor com a intel·lectual obert a Europa i compromès amb la projecció de la cultura catalana a França i a Itàlia en particular, s'hi afegeix el seu engatjament polític com a catalanista actiu, proper a la Lliga, i home de confiança de Joan Estelrich en la missió d'expandir el plet nacional català a Europa per encàrrec de Cambó durant la dictadura de Primo de Rivera. La intensitat activa d'aquest credo catalanista com a autor d'opuscles i manifestos reivindicatius de la llibertat de les nacions oprimides —Catalunya, Lituània, Armènia—, la seva actuació durant la Gran Guerra en el Comitè d'Amics de la Unitat Moral d'Europa (1914) i en el Comitè de Germanor amb els Voluntaris Catalans (1916), la participació en la campanya per l'autonomia i en favor de l'Estatut de Catalunya (1919), així com la gairebé segura redacció del manifest en defensa del doctor Dwelshauvers i dels altres professors de la Universitat Nova destituïts el 1924, el situaren en posicions que l'obligaren a exiliar-se el 1924 —també hauria de patir l'exili de 1939— i el projectaren com un intel·lectual amb una actitud pública valenta i decidida.¹

La seva voluntat de professionalització com a escriptor i periodista l'obligà a prodigar-se en una gran diversitat de publicacions catalanes i estrangeres i a projectar-se internacionalment com a novel·lista, poeta i traductor. Les corresponsalies de la Gran Guerra a la rereguarda de París i al camp de batalla tot just acabats els combats —per a *El Poble Català* i *La Veu de Catalunya*—, així com la constant col·laboració com a crític difusor tant dels escriptors catalans en publicacions de París com dels autors europeus i dels esdeveniments culturals parisencs als diaris catalans, l'anaren transformant en un home pont, una peça consolidada de la xarxa d'uropeïtzació reclamada tant pels modernistes que marcaren la seva entrada al món de les lletres com pels noucentistes amb qui col·laborà.

1. Vegeu MONTSERRAT CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (Biografia. Obra periodística. Traduccions)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 80-112.

Atès el seu coneixement de la llengua francesa i la seva curiositat literària, que el portà a assajar tota mena de gèneres i a imitar o adaptar estils literaris molt diversos, dugué a terme, amb la seva obra de traductor i creador, una missió normalitzadora de la literatura catalana i activà el coneixement i la freqüentació a Catalunya dels autors contemporanis que introduí en les seves seccions periodístiques habituals en els diaris i revistes barcelonins o en el gran nombre d'articles que escampà arreu del Principat. L'obra de Maseras, i molt notablement la seva narrativa, incorpora la petjada filosòfica i estètica d'un bon nombre d'escriptors francesos, atesa la seva receptivitat i la capacitat per assimilar i reproduir aquestes influències.

La seva actitud com a creador, perennement oberta al passat —com en el cas de la preferència per Leopardi, del qual traduí *I Canti*— i l'atenció que feu als autors coetanis de màxima actualitat —D'Annunzio, Anatole France, per exemple, a qui imità sovint—, als quals dedicava les seves crítiques, l'anaren modelant com un escriptor gosat i tenaç, obert a les noves veus, capaç de fondre amb la pròpia obra moltes de les lectures realitzades, que sabia mimitzar amb talent, un fet que el dugué a passar per etapes creatives successives i distintes —modernisme, un cert apropament al noucentisme, novel·la psicoanalítica i una preferència de base pel romanticisme decadent. Aquesta actitud artística sempre connectada amb el context literari el transformà en un dels autors catalans més ben informats de la literatura europea del moment i que més col·laboraren a actualitzar i fer progressar la creació literària catalana en els anys vint i els primers trenta. Fou aquesta activitat constant la que el definí com a escriptor i crític.

Vaig estudiar la vida i l'obra de Maseras en diverses recerques que apleguen amb detall la seva acció intel·lectual —política, social i artística—; la relació amb els escriptors i polítics catalans; l'esforç per relacionar-se amb els cercles literaris parisencs —l'editor Figuière, Alexandre Mercereau, Albert Scneeberger, Isaac Pavlovsky i Anna de Noailles, entre molts autors amb qui volgué lligar amistat, com Paul Valéry— i amb escriptors llatinoamericans com Rubén Darío, Francisco de P. Carrasquilla-Mallarino o Emilia Bernal; la missió com a peça fonamental d'Expansió Catalana; la tasca de traductor al francès i a l'espanyol de poetes catalans; la introducció a Catalunya d'autors francesos i l'obra literària, a la qual incorpora, com he dit, gran part de les lectures que descobreix a França.²

2. MONTSERRAT CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...; L'obra narrativa d'Alfons Maseras*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996; «L'obra poètica d'Alfons Maseras», *Llengua & Literatura*, vol. 8, 1997, pàg. 149-169; i introducció a ALFONS MASERAS, *Ildaribal*, Barcelona, Columna, 1994, pàg. 9-35.

El present paper tracta la relació de Maseras amb París i sintetitza breument, seguint les seves estades a la ciutat, els efectes literaris i periodístics —individuais i col·lectius— d'aquest contacte de doble sentit.

Per tot plegat, tinc la convicció que caldria replantejar —no només ampliar— la història de la literatura catalana amb la inclusió de noves òptiques aportades pels estudis crítics sobre escriptors que, com Maseras, no es troben a la primera línia del cànon però que van determinar, amb les seves aportacions com a intel·lectuals i artistes, els camins de la producció literària catalana contemporània.

París: fugida i iniciació (tardor de 1903-tardor de 1904)

L'inici d'Alfons Maseras a la literatura radica en l'actitud, les idees i les formes modernistes —decadentistes— per les quals optà en els primers anys de joventut. Fill d'una família de metges situada a Barcelona —amb una estada a Sant Jaume dels Domenys entre 1882 i 1884, any en què hi nasqué l'escriptor—, esdevingué des de l'adolescència el fill bohemi, sense voluntat de seguir una carrera universitària, fet que li causà problemes d'integració familiar en aquests anys i en gran mesura durant tota la vida.³

El 1903, als 19 anys, «un cap al tard serè de setembre», Alfons Maseras —sense comunicar-ho a la seva família— fugí cap a París, tal com relata Plàcid Vidal:⁴

Jo el trobava sol al taller, amb la maleta preparada i revisant uns manuscrits que tenia damunt de la taula. Estava a punt de partir cap a París, sense més cabals que unes quantes pessetes o uns pocs francs que li restarien després de pagar el viatge. Ultra allò, portava adreces apuntades, targetes amb recomanacions i una riquesa d'il·lusions i esperances juvenívols. Partiria en el tren d'aquella tarda. [...] Va arribar Joaquim Biosca amb una ampolla de xampany i la conversa brollà amb nou entusiasme. Vam beure. Vam brindar en català i en francès. Es feia tard. El viatger recollí els manuscrits. Damunt de la taula hi havia uns números de *Pêle-Mêle* i de *Le Rire* i els agafà, dient: —Els portaré ensenyant-los en passar la frontera. Així tothom pensarà que sóc francès.⁵

El mateix any 1903, Joan Puig i Ferrerter partí també de forma sobtada cap a França⁶ després que ho haguessin fet altres companys del grup com Xavier de Zengotita i Joan Pérez-Jorba. Durant l'estada clandestina a París, el confident

3. CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 13-25.

4. Sobre aquesta fugida, vegeu CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 29-31.

5. PLÀCID VIDAL, *L'assaig de la vida*, Barcelona, Edicions Estel, 1934, pàg. 170.

6. La partença de Puig i Ferrerter és narrada amb detall a JOAN PUIG I FERRETER, *Camins de França*, Barcelona, Editorial Proa, 1976 (2a ed.), pàg. 397 i seg. i a VIDAL, *L'assaig de...*, pàg. 165-168.

de Maseras fou el pintor Joaquim Biosca. Vidal, amic d'ambdós, recorda les informacions que Biosca li proporcionà:

Vam saber que els primers temps d'Alfons Maseras a París foren molt difícils i atzarosos. Més que en les seves qualitats d'escriptor, llavors, a la capital de França, hagué de confiar en la pràctica d'altres enginys, i va dedicar-se a diversos oficis, fins al de barber [...] Quan Joan Puig i Ferrer va ésser a París s'acompanyà amb Alfons Maseres. [...] Un dia, en arribar jo al taller de Joaquim Biosca, aquest amic em llegí un article que li havia tramès Alfons Maseres, destinat a *Catalunya Artística*. El tal article començava així: «Avui i no vull que ningú dubti de la meua certesa he vingut fins a tu, oh Rin de les llegendes!» El poeta Alfons Maseres se n'havia anat cap a Alemanya només per veure el Rin, aquell riu tan celebrat pels poetes alemanys i del qual nosaltres havíem parlat tant i tant, passejant-nos per les Rambles de Barcelona. Després d'haver pogut veure el seu riu somiat i d'escriure aquella impressió, el pelegrí se'n tornà, a l'aventura, cap a la capital de França.⁷

El 1904, al cap d'uns mesos d'haver marxat, Puig i Ferrer tornà i explicà als íntims que Maseras a París li havia confessat «que havia arribat a patir de gana».⁸ Un mes i mig més tard tornà Maseras, el qual va presentar-se triomfant al taller dels germans Vidal:

La seva família l'havia rebut jovialment i en la figura de l'Alfons i en les seves paraules es notava la complaença. Allí al taller, per curiositat, teníem enganxat a la paret un mapa de França, i el nostre amic, resseguint el paper amb la punta del dit, assenyalant, anava parlant-nos dels seus viatges descrivint-nos els punts per on havia passat.⁹

París 1910-1916: la Gran Guerra, el plet català i l'esclat modernista

Després d'haver fet dos primers sojorns fora de Catalunya —el de París, entre setembre de 1903 i la tardor de 1904, i un altre a Madrid— Maseras restà a Barcelona des de l'abril de 1906 fins a la fi de 1909. Abans d'acabar 1909 o en els primers dies de 1910 es desplaçà novament a París per romandre-hi durant sis anys, fins al principi de 1916, llevat d'unes setmanes que passà a Barcelona l'octubre de 1912 i d'una altra estada, entre febrer i abril de 1914, a Amèrica del Sud. El viatge responia al desig de consagrar-se com a escriptor seguint el model d'alguns amics precursors: Ramon Vinyes, que hi havia anat el 1908, i Joan Pérez-Jorba, que hi romania des de 1901 com a corresponal d'*El Poble Català*.

7. VIDAL, *L'assaig de...*, pàg. 183.

8. VIDAL, *L'assaig de...*, pàg. 188.

9. VIDAL, *L'assaig de...*, pàg. 188-189.

Un cop a París, Maseras establí un estret contacte amb altres artistes catalans com el dibuixant Pere Ynglada, els pintors i escultors Ismael Smith i Marià Andreu i els escriptors Joan Pérez Jorba i Pere Prat i Gaballí.¹⁰ Existeixen diverses fotografies de 1911-1912 on apareix amb Ynglada, Smith i Andreu, probablement al taller d'Smith, abillat amb el seu inconfusible estil «Alfred de Musset». És fonamental, en aquest sentit, el testimoni d'Ynglada, el qual, al llibre *Records i opinions de Pere Ynglada*, de Carles Soldevila, fa memòria d'aquella època parisenca: «Gràcies als meus amics! I als qui en una època determinada freqüentaren assíduament el meu taller de la Rue Saint-Senoche: Alfons Maseres, que treballava al *Figaro*, Marià Andreu, Ismael Smith, que tenia el seu taller a poques passes, i a tots els amics de Barcelona.»¹¹ Ynglada residí a París des del 1912 i Smith des del 1910 i fins al 1918 en què s'establí a Nova York.

Un dels objectius de Maseras a París era vincular-se a un diari català com a periodista o corresponal cultural per obtenir l'autonomia econòmica que li permetés dedicar-se a la creació. En una carta del 6 de desembre de 1907 adreçada a Raimon Casellas —que aleshores dirigia *La Veu*—, ja li havia demanat amb un cert dramatisme que l'acceptés com a redactor atès que havia sofert una progressiva marginació —reduït a «suca-tinters»— dins *El Poble Català*. Però no fou fins a 1914 des de París, que començà a col·laborar a *La Veu* com a cronista de la Gran Guerra.

Entre 1906 i 1909, Maseras, que s'havia apropiat al Centre Nacionalista Republicà des d'*El Poble Català*, i també des de *Foment* i *Pàtria Nova* de Reus, visqué la crisi de Solidaritat Catalana i el sotrac de la Setmana Tràgica, situacions que potser també van influir en la seva decisió de partir a la fi de 1909 o tot just iniciat el 1910 i de les quals no deixà testimonis escrits fins a arribar a París.¹²

Tot amb tot, pot ser que la causa més íntima de la seva partença fos el sentiment de desarrelament professional que confessava a Narcís Oller en carta del 26 de maig de 1912:

10. A l'article «Pere Ynglada, dibuixant animalista» (*Art*, 8, Barcelona, maig de 1934), Maseras diu sobre l'amistat viscuda a París amb Pere Ynglada: «Una tarda d'aquest darrer hivern vaig acorralar-lo materialment en una sala de l'Ateneu. I una senzilla al·lusió al nostre París —dic el nostre París perquè amb Pere Ynglada hem conegut el París d'abans de la guerra, el de la guerra i el de la post-guerra i l'hem comentat més d'un cop—, una simple evocació dels nostres dies parisencs va bastar per a intensificar el diàleg iniciat.»

11. Carles SOLDEVILA (ed.), *Records i opinions de Pere Ynglada*, Barcelona, Aedos, 1959, pàg. 151.

12. A Alfons MASERAS, *Sota'l cel de París*, Barcelona, L'Avenç, 1910, pàg. 75: «Així finirien totes les vostres lluites provincials. Ni-ls convents aixecarien atalaies, ni les turbes desolarien els vostres temples venerats. Tornarien els bons temps de mansuetut, i tornariem a assegurar que l'ànima catalana es una realitat incontestable.»

Tornant a la nostra joventut, jo sabré dir-li qu'en soc una de les primeres víctimes. [...] la generalitat dels nostres joves literats m'ha tingut sempre de cap d'esquila. Per què? No ho vull saber. Jo no més li sabré dir que si hi ha una passió de la que jo no sigui capàs y que jo no arribi a comprendre ben bé del tot, aquesta passió es l'enveja. Jo no he posat mai pedres al camí de ningú. Y vostè ja pot ferse carrec del pedreny que m'he vist obligat a saltar, y de la montanya que tinc encara al davant. Afortunadament, jo cerco'l camí per un altre indret y llurs malvestats no'm faran pas ombra. Cert que aquí la lluita es més difícil, pero es més gloriosa. A Barcelona cal lluitar contra enemics —enemics veritables, males entranyes y camisers— [...], a París cal lluitar contra l'indiferència. Aquesta indiferència, per altre part, es cosa natural: hi ha tanta producció!

El dietari que Maseras endegà tot just incorporat a la ciutat francesa, *Sota'l cel de París*, s'inicia el 17 de febrer de 1910, data molt pròxima a la seva arribada, tal com es desprèn del testimoni del llibre i dels mots del crític Joan Oller i Rabassa [Atxa]: «*Sota'l cel de París* no és una novel·la ni un recull de contes. Es un diari que agafa ben pocs dies y en el qual, en Maseras, ens transmet les impressions que sofreix y les reflexions que li produeix, el seu retorn a París, hont va passar fà alguns anys una llarga temporada de la seva juvenesa.»¹³ Ultra això, el testimoni més directe de l'estada de Maseras a París el constitueix l'epistolari que creuà amb Narcís Oller entre 1910 i 1915.¹⁴

A partir de 1910, doncs, Maseras desenvolupà l'activitat a París, on —a més de freqüentar l'amistat d'artistes i escriptors catalans— connectà amb cercles literaris i periodístics autòctons. Durant aquesta segona estada es dedicà, doncs, al periodisme com a guanyapà i a la literatura com a professió vocacional. Progressivament s'anà fent un espai com a *publiciste*: aconseguí el primer lloc fix de treball al diari *Le Figaro*, on se'l pot situar el 27 de febrer de 1914, com indica en una carta a Joan Oller i Rabassa.¹⁵ Tanmateix, al cap d'un any i mig, en lletra a Narcís Oller de l'1 de novembre de 1915, comenta l'abandó de la plaça, on se sentia subempleat: «He deixat mon empleu al *Figaro* per qüestions de dignitat. Me trobo doncs, *assatz embarrassé* que diuen aquí, i he de procurar-me un *gagne pain quelconque*. Probablement reprendré les meves cròniques a *La Veu* i fins faré una *tournee* al front.»¹⁶ Domènec de Bellmunt

comenta que Maseras durant la guerra europea 1914-1918 fou corrector de proves de *Le Figaro*.¹⁷

La traducció fou per a ell una activitat regular, a la qual es dedicà especialment en les dècades dels vint i trenta. Durant aquests anys a París traduí una antologia de contes d'autors francesos, «nous valors»: «Els qui són famosos no cabien en aquest recull, car ha sigut el nostre intent revelar sols alguns contistes que per llur situació en les lletres franceses no han assolit encara la pública consagració o no han passat, com deuen, les fronteres.»¹⁸ Al llibre, *Contistes francesos* (1914), inclogué un epíleg amb un breu estudi de cada escriptor i s'esforçà a adaptar la traducció a cada tipus de conte. Joan Pérez-Jorba, en una crítica a *Foment* de Reus, en digué: «Maseras, amb un llenguatge dòcil a les fineses totes del fi parlar de França els ha donat, però, la vigoria literària del català, vell i nou [...]. Aporten [...] una indirecta contribució al patrimoni de les nostres lletres.»¹⁹ També començà en aquests anys a fer versions dels seus propis contes i narracions en altres llengües, que, en algun cas, esdevingueren la llengua original d'alguna peça que després traduí al català. Multiplicà aquestes versions en la dècada dels vint per incloure-les en publicacions de França, Itàlia, Portugal i Espanya.²⁰

Una de les seves primeres feines de projecció de la literatura catalana des de França fou l'article sobre poetes catalans que Rubén Darío li encarregà a París per a la revista *Mundial*,²¹ de la qual fou director entre maig de 1911 i febrer de 1914, any en què visqué a Barcelona. «Poetas catalanes contemporáneos» hi aparegué el maig de 1912, i és Maseras qui —en carta a Narcís Oller— dona fe de la seva autoria ja que l'article es publicà sota el pseudònim R. Bernardas: «L'article de *Mundial* sobre poetes catalans era meu, encara que no'l firmés.»²²

Maseras a París lluità per assolir un estatus com a escriptor professional, per bé que no ho aconseguí del tot i sempre es mogué entre la bohèmia —amb connexions amb l'alta societat— i la professionalització. Amb tot, s'esforçà a

13. ATXA [Joan OLLER I RABASSA], «*Sota'l cel de París*, per Alfons Maseras», Suplement a *De Tots Colors*, 39 (1 d'octubre de 1910), pàg. 10-11.

14. No es conserven totes les cartes. La primera de Maseras du la data del 13 de desembre de 1910. Epistolari de Narcís Oller [N. O.], Caixa I, Barcelona, Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona [AMCB].

15. Biblioteca de Catalunya, MS. 2918-III, núm. 153.

16. AMCB, N. O.-I- 821.

17. Domènec de BELLMUNT [Domènec PALLEROLA], *Cinquanta anys de periodisme català*, Andorra la Vella, Mirador del Pirineu, 1975, pàg. 51. També, en carta que em trameté el 15 de novembre de 1990.

18. Els autors que seleccionà foren: Charles-Louis Philippe, André Salmon, Guillaume Apollinaire, Abel Hermant, Alexandre Mercereau, Han Ryner, Gustave Khan, Bernard Combette, Régis Gignois, Pierre Fons, Raymonde Manuel, Charles Lesca i E. Gaillard.

19. Joan PÉREZ-JORBA, Article sense títol a *Foment* (15 de novembre de 1914), signat a París.

20. CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 124-126; *L'obra narrativa...*, pàg. 159-162.

21. La revista *Mundial* fou fundada a París pels germans uruguaians Alfredo i Armando Guido. S'editava mensualment en espanyol; el primer número, el maig de 1911. Els fundadors cercaren Rubén Darío com a director de la publicació per tal de donar-li ressonància internacional. Vegeu Bernardino DE PANTORBA, *La vida y el verbo de Rubén Darío*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, SA, 1967, pàg. 137-154.

22. Carta a Narcís Oller del 26 de maig de 1912, AMCB, N. O.-I-815.

fer-se un lloc social entre els escriptors francesos. Com a mostra d'aquest esforç, se'l pot veure en el banquet amb què la intel·lectualitat parisenca festejà la investidura de Rubén Darío com a «Príncep dels poetes de llengua castellana» el 20 de desembre de 1912. Presidit per Paul Fort, príncep dels poetes francesos, l'acte fou protagonitzat, entre d'altres assistents, per Mme Catulle Mendès, Valentine de Saint-Point —neta de Lamartine— Han Ryner —príncep dels contistes—, Ernest Raynaud, Paul Brulat, Ernest La Jeunesse, Francis Carco, André Gide, Enrique Gómez Carrillo, i, amb Maseras, Ismael Smith i Pere Ynglada.²³ Segons Domènec de Bellmunt, Maseras, a París, en aquests anys, «féu amistat amb els poetes francesos de més relleu»²⁴ i «tenia gran interès a mantenir les seves amistats entre els intel·lectuals francesos i molt especialment amb la comtessa Anna de Noailles,²⁵ poetessa de gran prestigi i dama important de la noblesa hexagonal».²⁶

També fou ben fidel a la seva amistat amb Narcís Oller, manifestada en la correspondència —ja esmentada— de sis anys (1910-1915) que palesa el tracte familiar del vallenc envers Maseras, que a París complia els seus encàrrecs. El tema fonamental de les cartes és l'activitat de publicació centrada, en el cas de Maseras, en la consecució d'editorials on donar a conèixer els seus llibres i, en el cas d'Oller, en la difusió de les seves narracions traduïdes al francès. Hi apareixen sovint els fruits literaris de la seva creixent amistat —facilitada per Oller— amb Isaac Pavlovsky, literat, periodista i traductor rus que havia viscut a Barcelona.²⁷

Des de París, Maseras es definí respecte de la Gran Guerra des dels seus àmbits d'actuació pública: com a periodista-corresponsal, a *La Veu de Catalunya* i *El Poble Català*; com a col·laborador d'Eugeni d'Ors al Comitè d'Amics de la Unitat Moral d'Europa, creat el novembre de 1914, i com a membre fundador del Comitè de Germanor amb els Voluntaris Catalans des del febrer de 1916. En els moments de formació del Comitè de Germanor amb els Voluntaris Catalans i durant el temps de la seva actuació, aprofundí les posicions naciona-

listes, pròxim a alguns elements del catalanisme radical adscrits al Comitè, que era interpartidista i volia esdevenir nacional, a la manera dels que actuaven en algunes nacions de l'est d'Europa.²⁸

A partir del 31 d'octubre de 1914, Maseras començà la col·laboració a *La Veu de Catalunya* com a redactor corresponsal, que s'estengué fins al setembre de 1916 amb la secció «Davant la guerra», dins la qual signà amb les inicials durant 1914 i 1915, fins al novembre d'aquest darrer any, en què començà a utilitzar el pseudònim *Zenon*. Entre les cròniques i articles de 1914 destaquen «El silenci de París», publicat el 14 de novembre, on expressa l'emoció del retrobament amb la gran ciutat enyorada de tant temps i delmada per l'horror: «No retrobava París després de mesos d'ausència: retrobava una immensa vila deserta, abandonada, que's replegava en una muda espectació després d'haver tremit d'angoixa, potser de por. Matí gris, matí funeral aquell, en el que tots els records amables, graciosos i delitosos de la dolça ciutat s'esvaïen davant la nuesa dels carrers, davant del silenci que'ls envolcallava.» Les 21 col·laboracions de l'any 1915 tenen un to adolorit davant els fets bèl·lics i n'aporten una interpretació política i social per sensibilitzar els lectors envers el conflicte. Hi predomina el neguit per la situació de França, i concretament de París, que tem veure un altre cop sota el perill alemany, i hi insisteix a reivindicar solucions postbèl·liques per als nacionalismes europeus. Durant 1916 inclou trenta-nou articles, entre gener i agost, influïts en gran manera per les visites que feu al front o a hospitals de guerra. Les col·laboracions manifesten el seu credo aliadòfil, que projecta amb la missió d'enfortir els esperits, avivar l'impuls guerrer, canalitzar l'esperança, enaltir la generositat de les «dames blanches», instar a la solidaritat amb els refugiats que arriben del front i, sobretot, donar la imatge d'una França heroica, amb un universalisme tradicional, ja que lluita «per la pau i la llibertat d'altres pobles» i per tal de «lliurar el món de l'hegemonia germànica».²⁹ Al marge d'aquesta col·laboració amb *La Veu*, Maseras començà a incloure articles en publicacions parisenques; en aquest sentit, col·laborà amb una necrologia de Maragall al número de juny de 1912 de *La Revue du Temps Présent*.³⁰

Pel que fa a la creació literària, durant aquests anys a París, preparà i concretà altres llibres, després del dietari *Sota'l cel de París*, que havia editat a *L'Avenç* el 1910. Durant 1911 treballà en la redacció de la novel·la —en francès— *L'arbre*

23. «Correo de París. Rubén Darío, Príncipe», *Correo de las letras y de las Artes*, s/d, pàg. 21-22, Arxiu Maseras. En aquest arxiu es conserven fotografies d'aquest banquet en què són ben reconeixadors els escriptors catalans i francesos.

24. DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 49.

25. La comtessa de Noailles fou amiga personal de Maseras. Li dedicà un article a la secció «Carta de París» d'*El Día Gráfico* de Barcelona («Una musa», 1913) i a «Lletres estrangeres» de *La Veu* («El "Poème de l'amour" de la comtessa de Noailles», 12 d'octubre de 1924).

26. Carta que m'adreçà el 15 de novembre de 1990.

27. CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 68-74. Vegeu també ALFONS MASERAS, *Vida de Narcís Oller. Introducció, edició i notes de Montserrat Corretger*, Tarragona, *El Médol*, 1996; ANNA LLOVERA JUNCÀ, «Epistolari entre Josep Yxart i Isaac Pavlovsky, 1885-1890», *Els Marges*, 105 (2015), pàg. 65-82.

28. DAVID MARTÍNEZ I FIOU, *Els «Voluntaris Catalans» a la Gran Guerra (1914-1918)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàg. 65: «Cal no exagerar la representativitat del Comitè de Germanor respecte al panorama polític de les forces catalanistes: per exemple, no hi trobem cap element de la UFNR.»

29. «La generositat de França», *La Veu de Catalunya* (3 de maig de 1916).

30. Segons notícia de la carta a Narcís Oller del 26 de maig de 1912.

du bien et du mal, publicada el 1912 a París per Figuière —escrita sota la influència de D'Annunzio—, inicià la recerca de materials per redactar la novel·la històrica decadentista, *Ildaribal* (1915), i preparà el recull *Contes fatídics* (1911), punt àlgid de la producció simbolista i tràgica pel que fa als seus relats breus.³¹

En el corpus narratiu de Maseras és molt difícil establir una solució de continuïtat entre obres purament modernistes i obres amb projecció noucentista atès que dintre de les del primer grup —suara citades— trobem també força ingredients provinents del classicisme i d'un autor racionalista, com Anatole France. Entre 1910 i 1916 inicia la recerca d'una nova estètica, acordada amb la ideologia noucentista predominant, que integra en creacions que arrossegueu un bagatge romàntic. Potser en pocs autors com en Maseras es compleix la visió del noucentisme donada per Joan Lluís Marfany —basada en la continuïtat «de sentit i de propòsit» entre modernisme i noucentisme—,³² ja que manté com a objectiu propi predominant el comú d'ambdues estètiques: donar una dimensió europea a Catalunya des de l'estranger.

L'obra de Maseras està caracteritzada en aquests anys per una influència directa de les fonts franceses, bàsiques en la seva formació intel·lectual. Hi destaca Anatole France, «l'humanisme inhumà», el racionalisme agnòstic, el nihilisme i l'ambigüïtat del qual planegen en moltes de les seves obres.³³ Es fan palesos també en aquest mestratge la pruija descriptiva de Flaubert, la decadència de Pierre Louys i de Villiers de l'Isle Adam, el «classicisme modern» de Jules Romains, André Gide i Georges Chennevière,³⁴ el simbolisme de Baudelaire,³⁵ el determinisme de Duhamel,³⁶ l'estoïcisme de Mirbeau,³⁷ el «romanticisme de

la intel·ligència» de Renan,³⁸ el psicologisme de Bourget, la filosofia de Romain Rolland,³⁹ la «recerca de la matèria de Proust»,⁴⁰ les tècniques narratives de Dujardin,⁴¹ el sentiment de la perfecció de Barrès⁴² i el record de tots els clàssics francesos que, des de Víctor Hugo fins a Maupassant,⁴³ desfilaren davant Maseras i n'impregnaren l'obra.

Sota el cel de París

El llibre més representatiu del contacte de Maseras amb la capital francesa, *Sota'l cel de París*,⁴⁴ és un dietari líric intimista, reblert de l'aristocratismespiritual de D'Annunzio i d'un cert messianisme desenganyat. Té deutes amb Baudelaire i amb l'impressionisme pictòric, està ple de referents culturals implícits, d'invocacions als literats francesos i evidència, amb la seva prosa afligranada, un esforçat treball d'estil. Abasta vuit dies —del 17 al 24 de febrer de 1910— en què pren nota d'una exhaustiva autoanàlisi a partir de l'entorn ciutadà, transcendit per les activitats de contemplació i reflexió, que volen assolir així el propòsit de Maeterlinck: «revelar la presència del misteri, de l'inefable, fins en la més anodina realitat quotidiana».⁴⁵

Defuig l'esquema narratiu i el protagonista —confós amb el narrador—, d'una extremada sensibilitat i amb clara consciència diferencial respecte de la multitud, se centra en el món subjectiu i potencia l'estètica de la suggestió. Anhels vagues, intuïcions, contemplació, agudesa crítica, sensualitat, messianisme, existencialisme, melangia del passat i enyorança de la pròpia terra es fonen en una prosa preciosista i retòrica. Hi plana la lectura d'autors francesos decadents o exquisits i

31. CORRETGER, *L'obra narrativa...*, pàg. 47-101.

32. Joan Lluís MARFANY, «Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural», *Els Marges*, 26, Barcelona (1981), pàg. 36.

33. «Anatole France o l'Humanisme inhumà» és el títol que Henri Massis donà a l'estudi sobre France dins el llibre *Jugements (Renan, France, Barrès)*. Maseras el comentà a la secció «Lletres estrangeres» de *La Veu de Catalunya* l'11 d'agost de 1923. Altres articles de Maseras sobre l'escriptor: «La inquietud universal», *Justícia Social* (5 de gener de 24), i «La obra de Anatole France», *El Día Gráfico* (16 d'octubre de 1924).

34. Maseras analitza l'obra d'aquests autors a propòsit de l'homenatge que la revista *Le Mouton Blanc* tributà a Jules Romains. Els considera representants del «classicisme modern» perquè afegeixen «a llur revelació profunda de l'objecte una organització plenament clàssica», *La Veu de Catalunya* (setembre de 1923). També parla sobre Romains a «Cròniques de París. La promoció Ronsard», *La Veu de Catalunya* (6 de març de 25).

35. Maseras parla de Baudelaire a «Carta de París. Un homenage a Baudelaire», *La Noche*, Barcelona (4 de novembre de 24) i a «De París estant. Nòtules. Baudelaire», *La Veu de Catalunya* (13 de novembre de 26).

36. Maseras el tracta també a «La inquietud universal. La missió de l'esperit», *Justícia Social* (5 de gener de 1924). I, sobretot, a «Duhamel i el pessimisme», *La Veu de Catalunya* (3 de desembre de 1928). També: «Lletres estrangeres. Duhamel, novel·lista exòtic», *La Veu de Catalunya* (28 de gener de 1925), i «De París estant. A l'entorn d'un banquet. Duhamel», *La Veu de Catalunya* (27 de maig de 192).

37. Alfons MASERAS, «Octavi Mirbeau», *El Poble Català* (1917).

38. Maseras recull l'apel·latiu que Henri Massis aplica a Renan a *Jugements*. Considera dura la seva afirmació: «[Renan és] un subjectivista indiferent, en el fons, a la recerca de la veritat; un romàntic que havia subordinat la raó pura a la satisfacció de les seves passions» («Un llibre d'Agathon», *La Veu de Catalunya*, 11 d'agost de 1923).

39. Participa del pensament de Romain Rolland a partir de la seva relació amb Eugeni d'Ors al Comitè d'Amics de la Unitat Moral d'Europa i arran de la traducció de *Jean Christophe* entre 1914 i 1916.

40. Sobre Proust: «De París estant. Notes al vol. Marcel Proust», *La Veu de Catalunya* (15 d'agost de 25).

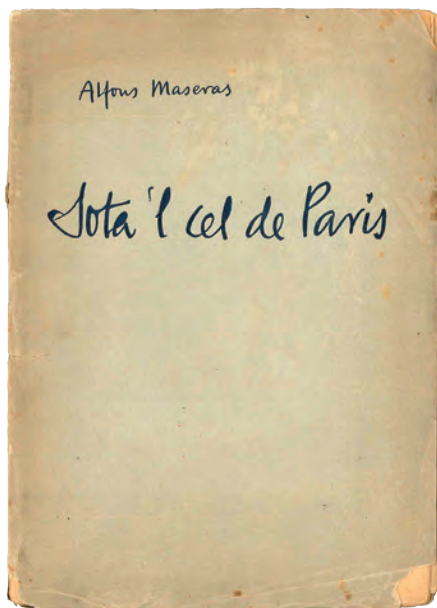
41. Creu que no s'ha fet justícia a Dujardin a «Lletres estrangeres. Tres revistes. *Les Cahiers Idéalistes*», *La Veu de Catalunya* (5 d'agost de 1923).

42. Maseras publicà una «Lettre a Maurice Barrès» a la *Revue Catalane* de Perpinyà (maig de 1915), on reivindicà la nacionalitat catalana davant «les mots d'admiration chevaleresque pour le génie espagnol» que Barrès havia adreçat a Unamuno i Zuloaga per regraciar-los el suport a França durant la Gran Guerra. També analitza l'obra de Barrès a «Lletres estrangeres. Un llibre d'Agathon», *La Veu de Catalunya* (11 d'agost de 1923) i a «Sobre una frase de Barrès», *Diario de Barcelona* (25 de febrer de 1931).

43. Alfons MASERAS. «Lletres estrangeres. Dos llibres de Maupassant», *La Veu de Catalunya* (6 de febrer de 1926).

44. MASERAS, *Sota'l cel de...*

45. Jordi CASTELLANOS, «La narrativa curta en el Modernisme», dins Giuseppe TAVANI, Jordi PINELL (ed.), *Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, pàg. 169.



Alfons Maseras, *Sota'l cel de París*, Barcelona, L'Avenç, 1910

d'escriptors catalans com Casellas i Rusiñol. Entre els primers, i com a influències indirectes, Mirbeau,⁴⁶ Lorrain, Bourget, Prévost i Henri de Régnier, entre d'altres, i, com a influència més detectable, Baudelaire, a través de D'Annunzio.⁴⁷ I és que *Sota'l cel de París* neix de l'íntima i contradictòria relació que Maseras mantingué amb la ciutat: «Mes avui torno a vosaltres, grisos carrers populosos, torbadors i laberíntics. I, en l'alegria que sento al tornar-vos a veure, hi viu una recança que no puc destruir, perquè sé que us deixaré pera tornar-vos a desitjar.»⁴⁸

46. MASERAS, «Octavi Mirbeau» [necrologia], *El Poble Català* (1917): «si la malaltia no l'hagués corcat, Mirbeau hauria sigut un altre Romain Rolland, perquè amb son individualisme anàrquic, Mirbeau tenia també no sé què d'evangèlic [...] Sébastien Roch, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le jardin des Supplices* i altres novel·les [són] d'una morbositat "outrée" i repugnant, però d'un art acabat i d'un estil valent, vigorós, i lapidari. Aitals obres són una crítica verinosa i punyent de la societat moderna, a la qual l'il·lustre escriptor volia corretgir, mostrant-li al viu ses plagues més nauseabondes i vils.»

47. Sobre el tema de la «ciutat terrible» i la influència de Baudelaire en D'Annunzio, coneguts per Maseras, vegeu Gabriele D'ANNUNZIO, Mario PRAZ, Ferdinando GERRA (ed.), *Poesie, Teatro, Prose*, Milà/Nàpols, Ricciardi, 1966, pàg. 110: «Il motivo delle città terribili, riscontro moderno e borghese delle città infernali descritte dai poeti epici dei secoli precedenti, cominciò con le descrizioni della Londra caotica, pittoresca e sinistra di Dickens (ma anche e soprattutto con le descrizioni di Parigi nell'opera di Baudelaire, di cui D'Annunzio fu attento lettore) e si diffuse nell'ultima parte del secolo con Huysmans e soprattutto con Emile Verhaeren: *Les villes tentaculaires*».

48. MASERAS, *Sota'l cel de...*, pàg. 14.

Per a Michel Raimond, en els anys que precediren la Gran Guerra «le roman était le genre fourre-tout: combien d'auteurs, comme D'Annunzio, étaient [...] poètes, artistes, orateurs, leurs livres n'étaient point des récits, mais des suites de sensations, d'impressions, de descriptions». És evident que *Sota'l cel de París* nasqué d'aquests gustos literaris i es podria situar, segons la classificació de Jean Muller, dins la novel·la lírica desenvolupada a França després de la Gran Guerra.⁴⁹ A *Sota'l cel de París* els pressupòsits ideològics modernistes més representatius es fan presents: la crítica a les multituds, l'exaltació de la individualitat, l'actitud de marginació i de soledat malenconiosa⁵⁰ que il·lumina la contemplació de la realitat, la crítica al «filistí» —la classe burgesa desinteressada per l'art i venuda al pragmatisme— i un estoïcisme resignat i aristocràtic.

L'obra fa, tardanament, una àmplia síntesi dels llocs comuns de la literatura decadentista i se centra en una relació subjectiva i conflictiva cap a la ciutat. En aquesta visió cosmopolita i bohèmia, el protagonista-narrador rebutja la gran urbs amb criteris estètics que apleguen l'enfrontament home/ciutat —com a efecte de l'impacte de la revolució industrial ja visible en poetes simbolistes, com Baudelaire— persistent fins als avantguardismes, que l'hereten i el formalitzen amb un altre llenguatge des d'abans de la Gran Guerra.

L'exili a París (1924-1928): expansió catalana, periodisme i nou camí literari
Maseras, lliurat a l'ideari catalanista i treballador infatigable, sempre es mogué prop d'alguna figura preeminent en l'ordre politicocultural. De l'òrbita literària i professional d'Eugeni d'Ors passà a la de Nicolau d'Olwer, mentre també treballava per a les empreses culturals de Joan Estelrich. La relació familiar amb Miquel A. Baltà⁵¹ el dugué a col·laborar amb el SEM⁵² —l'organització

49. Michel RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, José Corti, 1966, pàg. 224-237.

50. Sobre la malenconia de l'escriptor decadent, vegeu Mario PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Caracas, Monte Ávila Editores, C.A., 1969, pàg. 46-50; Lily LITVAK, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975. Segons Litvak: «La nota o matiz predominante en todos los modernistas [...] es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad. Los poetas franceses, románticos y simbolistas, dieron un cambio al significado de la melancolía. Los románticos franceses —y españoles—, además de elevar la melancolía a una categoría de aristocracia espiritual, contribuyeron a que la melancolía no sólo fuera un estado del alma, sino que también residiera en las cosas: una tarde melancólica, un parque melancólico; la luna, la lluvia, la puesta de sol», pàg. 180.

51. Mentre Miquel A. Baltà i la resta dels involucrats en el complot eren a la presó, la muller de Maseras, Dolors Baltà —cunyada de Concepció Batista i Roca—, treballava per als empresonats en el grup de la solidaritat econòmica. Vegeu JOAN CREXELL, *El complot de Garraf*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàg. 125.

52. Albert Manent informa a la GEC de la col·laboració de Maseras amb el SEM. Posteriorment em comentà que la notícia li havia arribat per testimoni personal de Ferran Cuito, secretari de l'organització.

clandestina i paramilitar dependent d'Acció Catalana, el president de la qual era Lluís Nicolau d'Olwer. Això no impedí que treballés per a les institucions i personatges de la Lliga, malgrat que «Acció Catalana, com a nou moviment polític clarament nacionalista, tenia el 1922 un gran futur d'anar substituint la Lliga com a força hegemònica a Catalunya».⁵³ Així doncs, entre 1922 i 1924, actuà com a col·laborador intel·lectual de diversos fronts polítics. Encara que no tingués una filiació concreta i exclusiva, ni exercís com a polític,⁵⁴ fou vist com un personatge molt proper a la Lliga, probablement perquè les empreses més notòries en què es comprometé estaven vinculades a aquest partit. Domènec de Bellmunt es refereix a aquesta col·laboració: «No vaig conèixer el Maseras de Barcelona (abans del Cop d'Estat de Primo de Rivera) però sé que col·laborava molt a *La Veu de Catalunya* i que era un protegit de Joan Estelric, l'homme-à-tout-faire de Cambó i que això tenia l'avantatge de fer algun treball per a la fundació Bernat Metge, que pagava Cambó».⁵⁵ També havia convergit amb Estelrich a *Quaderns d'estudi* (1918-1924), revista on ambdós col·laboraren entre 1918 i 1922, i a l'Editorial Catalana, dirigida per Estelrich a partir de 1922. Maseras, a més, secundà, amb diversos treballs sobre l'autonomia catalana,⁵⁶ sobre les minories nacionals i sobre la pacificació europea, les responsabilitats d'Estelrich a la Societat de Nacions i les publicacions que en derivà.⁵⁷

Aquesta relació culminà amb la feina de Maseras com a secretari d'Estelrich, sobretot mentre fou a París, tal com assenyala Domènec de Bellmunt: «Maseras era el corresponsal de *La Veu* i rebia instruccions de Cambó per mitjà de Joan Estelric, l'home de confiança del líder de la Lliga».⁵⁸ Es tractava d'una delegació de treball, en l'últim graó de la qual hi havia Domènec de Bellmunt: «I durant aquell període havia conegut a La Rotonde el poeta Alfons Maseras, que feia de corresponsal de *Sota'l cel de París* i que dirigia a París *Le Courrier Catalan* i que em féu entrar a la redacció d'aquell periòdic en qualitat de secretari».⁵⁹

53. CREXELL, *El complot de...*, pàg. 40.

54. També a DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 50: «Del *Poble Català* va passar a *La Veu de Catalunya*, on la seva col·laboració fou sempre estrictament literària. Volem dir que mai no prengué posició determinant dintre dels moviments i tendències del catalanisme i que es limità a conrear la poesia i la prosa i ja des del començament amb una pulcritud d'estilista refinat».

55. Carta que m'adreçà el 8 de novembre de 1990.

56. A més de l'article «Vers l'autonomie catalane intégrale...», inclòs a *Tribune libre des nationalités* el 1919, publicà entre 1924 i 1928 una bona quantitat d'articles sobre les minories nacionals i la Societat de Nacions. Vegeu CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 102-107, 134-135.

57. Les publicacions més importants d'Estelrich en aquest sentit són *La qüestió de les minories nacionals i les vies del Dret*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929 i *La question des minorités et la Catalogne*, Lausanne, L. Payot, 1929.

58. Carta que m'adreçà el 2 de desembre de 1990.

59. DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 49.

L'elegant cortesia i la bona disponibilitat de Maseras el convertien en un eficaç ambaixador de la cultura catalana, en un home apte per a empreses delicades. Domènec de Bellmunt dona testimoni d'aquest valor, que Estelrich sabé canalitzar:

A l'adveniment de la Dictadura de Primo de Rivera i en iniciar-se l'ofensiva del dictador contra la cultura catalana, Maseras fou dels professors (de l'Escola del Treball) que es quedaren sense càtedra. Aleshores un grup de catalanistes dirigit per Estelric, enviaren Alfons Maseras a París per fundar-hi un setmanari que, redactat en francès, havia de servir la causa catalana menant una campanya política i diplomàtica contra la Dictadura de Primo de Rivera. Calia un escriptor que dominés la llengua, que fos ben acollit pels francesos i que tingués estretes relacions i simpaties en els medis periodístics i literaris de París. Alfons Maseras reunia totes aquestes condicions.⁶⁰

Davant la repressió de la Dictadura contra la llengua i les institucions catalanes, atesa la projecció exterior de l'Associació Protectora —especialment a Amèrica—, i vist l'imminent perill de dissolució de l'entitat, de pèrdua del seu considerable capital, així com la possibilitat immediata d'interrupció de les edicions i de les altres tasques que duia a terme, semblà aconsellable «crear una entitat paral·lela o similar a França, a la qual es traspassaria una bona part del fons econòmic i de la tasca cultural que aquí no fos possible endegar. Així va sorgir la Société d'Éditions Raymond Lulle».⁶¹ Les persones que van treballar en el projecte foren Joan Estelrich i Alfons Maseras, que fou l'intel·lectual elegit per anar a França a exercir les funcions de secretari d'aquesta entitat, nascuda com a societat anònima.

Així doncs, la decisió de Maseras de partir a París va venir provocada pels encàrrecs d'Estelrich⁶² i per la recerca de protecció després de la destitució del professorat de la Universitat Nova a causa de l'afer Dwelshauvers, en el qual tingué un paper significatiu.⁶³ Maseras arribà a París el 20 de setembre de

60. DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 51.

61. Josep M. ROIG ROSICH, *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 308-309.

62. Sobre la col·laboració cultural i política entre Estelrich i Maseras en la lluita contra la Dictadura i el detall de la feina de Maseras a París entorn de la Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane, vegeu el capítol «El funcionament d'Expansió Catalana (1919-1928) contra la dictadura» dins MONTSERRET CORRETGER, *Escriptors, periodistes i crítics. El combat per la novel·la (1924-1936)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, pàg. 99-125.

63. Vegeu, sobre aquesta destitució, ROIG ROSICH, *La Dictadura de...*, pàg. 123-143; CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 136-137.

1924⁶⁴ però el 6 de setembre era a Ginebra, on és probable que fes gestions sobre les minories nacionals per a Joan Estelrich prop de la Societat de Nacions.⁶⁵ A París, s'instal·là al Barri Llatí, al carrer Serpente, a tocar del Boulevard Saint-Germain, on la Lliga tenia les oficines de la Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane.⁶⁶ Segons el testimoni de Domènec de Bellmunt, Maseras «vivía en un hotelet del Barri Llatí i menjava a la cèlebre Pension Labeur,⁶⁷ prop de la plaça Saint-Michel, on s'havien subalimatat durant molts anys els grans poetes francesos, de Verlaine a Mallarmé».⁶⁸

La vida parisenc de Maseras radicava en les vivències culturals i artístiques.⁶⁹ Els seus articles a *La Veu de Catalunya* i els publicats en altres revistes i diaris catalans i francesos, l'obligaven a un contacte quotidià amb el batec literari de París. Les seccions «Lletres estrangeres», «Teatre estranger» i, encara més, «Crònica [o cròniques] de París» i «De París estant», de *La Veu*, van proporcionar als lectors, entre 1924 i 1928, la perspectiva del panorama artístic i cultural de la ciutat. Tanmateix, la seva missió fonamental era dirigir *Le Courrier Catalan* —la revista editada per la Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane, fundada per la Lliga— i actuar com a secretari de la Société d'Éditions Raymond Lulle.⁷⁰ Aquesta societat concentrava l'activitat dels catalanistes de la Lliga i d'Acció Catalana que havien fet front comú contra la Dictadura, ja que «van arribar a una entesa al marge d'Estat Català, quan no en contra».⁷¹

Bellmunt declara que la revista aparegué «amb la col·laboració d'eminents escriptors francesos simpatitzants de la nostra causa».⁷² *Le Courrier Catalan* estava dedicat essencialment a la difusió de missatges per difondre el plet català; ja al

primer número es palesava aquesta funció didacticopolítica i els articles anaven tots en aquesta direcció: «L'Amitié catalane et l'Amitié française», «Un manifeste des intellectuels catalans», «Une requête catalane à la Société des Nations», «Notes sur la Catalogne», «Primo de Rivera interdit aux catalans de parler leur langue». Domènec de Bellmunt detalla el naixement i l'objectiu de la publicació:

Un dia En Francesc Cambó, que havia començat essent amic de Primo de Rivera i que al cap d'un temps va veure que s'havia equivocat, va encomanar a Joan Estelric la creació d'un periòdic seriós, ben editat, en francès, a París, amb la missió de fer conèixer el problema de Catalunya i de divulgar la persecució sistemàtica de la dictadura espanyola contra la nostra pàtria, en particular contra l'Institut d'Estudis Catalans, l'escola, la premsa catalana. Es diria *Le Courrier Catalan*, tindria, oficialment i de cara a la llei, un director francès i seria tramès a tots els parlamentaris francesos de la Cambra de Diputats i del senat i a totes les ambaixades radicades a París. Es tiraria en paper setinat, els articles serien polèmics, és clar, però molt seriosos, mesurats i correctes i es comptaria amb la col·laboració d'alguns parlamentaris francesos del migdia de França (Rosselló i Provença) regionalistes i amics de Catalunya. L'assessor parisenc de la redacció seria un periodista molt ben vist a les esferes polítiques franceses que es deia Adolphe de Falgairrolles,⁷³ que era instruït, dinàmic i diplomàtic, i amb el qual s'estava segur de no tenir mai cap topada diem-ne conflictiva amb les autoritats de París. El cap de redacció «real» seria Alfons Maseras, que escrivia el francès com el català i que era de la Lliga i corresponsal de *La Veu de Catalunya* a París.⁷⁴

Le Courrier Catalan publicà un total de 77 números, entre el 16 de maig de 1924 i l'1 de setembre de 1927. Els articles de divulgació sobre Catalunya abastaven especialment els aspectes culturals, a més dels polítics i socials, per la qual cosa portava les seccions «Courrier d'art» i «Courrier littéraire». Els col·laboradors eren amb preferència catalans i francesos o catalanòfils d'altres països, en general relacionats amb Maseras per vincles de treball i amistat: Adolphe de Falgairrolles, F. Jean-Desthieux, J. Sacs, Joseph d'Arbaud, Anna de Noailles, Fabius Pictor, Humberto Pelagio, J. Anglada, Rafael Marquina, Francesc Maspons, Joan Bonafon, Cesare Giardini, A. Schneeberger, J. Biosca i d'altres que signaven amb pseudònim. El periòdic feu el seguiment dels casos més representatius de repressió

64. Així consta a l'«Extrait du registre d'immatriculation» núm. 6.246 (full 5) del Servei d'Estrangers, signat per la Policia de París el 4 de novembre de 1924.

65. Segons indica la data del manuscrit del poema «Ara que torno a anar pel món tot sol» de *La llàntia encesa*, signat a Ginebra, el 6 de setembre de 1924. Arxiu Maseras.

66. Dona testimoni d'aquesta adreça la filla de l'escriptor, Margarida Maseras Baltà. Consta, també, en alguna traducció al francès de les seves obres: «21 rue Serpente 6». Arxiu Maseras.

67. Pere Guilanyà entrevista Maseras a París el 17 de setembre de 1926 per a *La Veu de Catalunya*. Troba l'escriptor a la Pension Labeur, que descriu així: «ens aventurarem d'entrar a una molt antiga pensió del Barri Llatí [...] És una pensió d'estudiants, de professors i d'artistes, per on han passat moltes eminències de França, des de Victor Hugo i Gambetta fins a Barrès i Painlevé.»

68. Domènec DE BELLMUNT, *Anecdotari inèdit de 50 anys de periodisme català (1920-1978)*, Barcelona, El Pilar d'Almenara, 1978, pàg. 74; «Les morts a l'exili. Alfons Maseras», *Xaloc* (Mèxic), 91 (setembre-octubre de 1977), pàg. 92.

69. Ens consta l'assistència d'Alfons Maseras a la «Grand' Messe Solennelle célébrée à la mémoire de Beethoven» a Notre Dame de París el 17 de març de 1927. Programa de mà de l'acte: Arxiu Maseras.

70. Per a aquestes missions vegeu CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 140-144.

71. Joan CREXELL, *Premsa catalana clandestina i d'exili (1917-1938)*, Barcelona, El Llamp, 1987, pàg. 180.

72. DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 51.

73. Artur Perucho afirma, en canvi, que la publicació «Aparegué des del maig de 1924 fins al setembre de 1927, sota la direcció de M. Jean Destieux, per bé que intervingueren molt directament en la seva redacció un distingit novel·lista català, aleshores radicat a París, i el director d'una coneguda fundació cultural de Barcelona, força conegut per les seves grans condicions d'organitzador», vegeu ARTUR PERUCHO, *Catalunya sota la Dictadura*, Badalona, Proa, 1930, pàg. 305-306.

74. DE BELLMUNT, *Cinquanta anys de...*, pàg. 49-50.

ideològica i política de la Dictadura, com l'endegada contra Unamuno,⁷⁵ contra Dwelshauvers, l'atac a l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana⁷⁶ i els fets del complot de Garraf, als quals dedicà una atenció molt especial,⁷⁷ així com a l'activitat duta a terme per Macià des de Bois-Colombes en defensa dels empresonats i del dret de Catalunya a la independència nacional.⁷⁸

L'altra missió de Maseras a París fou la d'intervenir en la reestructuració de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, que havia estat clausurada per la Dictadura el 24 de juny de 1924. Immediatament després d'això, la Protectora «va iniciar les gestions a París gràcies als bons contactes de Joan Estelrich i també d'Alfons Maseras, instal·lat a la capital francesa».⁷⁹ Calia salvaguardar el capital de l'entitat, engruixit considerablement amb les aportacions americanes. Alexandre Galí narra amb detall els fets que conservaren l'existència i l'activitat de la Protectora, amb el protagonisme, també, de Maseras:

En aquestes circumstàncies Joan Estelrich, adjunt al Consell com a representant de Mallorca, va fer a l'Associació un gran servei. Estretament relacionat amb els elements de la Guillaume Budé de París pels afers de la Fundació Bernat Metge, va aconseguir dels seus amics francesos la constitució d'una societat anomenada Société d'Édition Raymond Lulle amb un consell d'administració integrat per catalans de la protectora i per francesos i un habilitat que fou l'escriptor Alfons Maseras.⁸⁰

75. La primera referència a Unamuno apareix al núm. 2 (juny de 1924), vinculada al comentari del cas Dwelshauvers: «Les persecutions continuent. Après Unamuno, Dwelshauvers». Continuen articles monogràfics sobre la qüestió: «Une lettre émouvante de M. de Unamuno (des de Fuerteventura, el 21 de març de 24) —al núm. 4, de l'1 de juliol de 1924— i també al núm. 6, «Unamuno en France», per Rafael Marquina, i en altres de posteriors.

76. Al núm. 8 apareix un article, «L'effort catalan pour l'Enseignement» sobre l'APEC, sense signar. S'hi pot reconèixer l'estil de Maseras.

77. Al número 27, del 15 de juny de 1925, es comenta la minsa informació difosa a Catalunya sobre els fets. Al número 29, del 15 de juliol de 1925, es reproduceix el text del document que la premsa de París adreçà «Als Homes Lliures» per tal de denunciar les tortures infligides als presoners i per demanar el seu alliberament immediat tot fent un al·legat en favor dels drets de separació política, econòmica i cultural de Catalunya respecte d'Espanya. Reproduït del *Bulleti de l'Estat Català*, París (Barcelona), 11 (juny-juliol de 1925), i del fulllet d'Estat Català *La Catalogne aux prises avec l'Espagne*. Al número 30, de l'1 d'agost de 1925, es reproduceix l'opuscle d'Estat Català de París «La Catalogne aux prises avec l'Espagne». Al número 35, del 15 d'octubre de 1925, a la secció «Carta de Barcelona», es parla del ressò de les paraules de Macià sobre el complot. El número 55, del 16 d'agost de 1926, inclou un informe exhaustiu sobre els fets de Garraf.

78. *Le Courrier Catalan* dedicà el núm. 51 (15 de juny de 1926) a l'acte, celebrat per la Lliga Internacional dels Drets de l'Home el 16 de juny —amb la intervenció de Francesc Macià i de Ventura Gassol— en protesta contra les tortures infligides als empresonats i contra el feixisme espanyol.

79. ROIG ROSICH, *La Dictadura de...*, pàg. 311.

80. Alexandre GALÍ, *Obra Completa, Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936, Llibre I, La llengua. Entitats defensores i propagadores*, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1979, pàg. 196.

Maseras a París freqüentà en especial la relació dels catalans exiliats, els catalanòfils i altres intel·lectuals que convivia, entre d'altres espais, a la Rotonde de Montparnasse, «el centre polític internacional de París».⁸¹ Era habitual de les penyes de la Rotonde «i admirava respectuosament Macià, aleshores a Colombes, tot i que, políticament, no era sant de la seva devoció i al que considerava un il·luminat».⁸² Malgrat aquestes afirmacions de Bellmunt, Maseras professava afecte a Macià, a qui va visitar en ocasions a Bois-Colombes entre 1924 i 1926, tal com deixa testimoni al llibre *Francesc Macià*.⁸³ Mantingué també l'amistat de Joan Pérez-Jorba, que traspassà l'agost de 1928, d'Albert Schneeberger, de Josep Carner-Ribalta —a qui feu el pròleg d'*Acoraments i Gaudis* (1924)— i de Ventura Gassol, a qui visitava a Bois-Colombes. Plàcid Vidal rebla el tema de les amistats de Maseras a París quan explica que l'arquitecte barceloní i activista cultural Ramon Sastre, organitzador de vetllades literàries, manifestava que durant els anys de Dictadura, «en temporades seves de sojorn a París havia estat company dels meus amics Pérez-Jorba, Alfons Maseras i Albert Schneeberger, i que junt amb ells col·laborà en publicacions i actes».⁸⁴

Un altre dels companys fidels de Maseras durant l'exili fou Domènec Pallerola, que utilitzava el pseudònim Domènec de Bellmunt. Aquest escriptor destaca la faceta d'home públic de Maseras, sempre amb voluntat de protagonisme social i intel·lectual, enderiat a relacionar-se amb el món artístic i aristocràtic de París, en especial amb Aurore Sand⁸⁵ —neta de Georges Sand— i la comtessa de Noailles:⁸⁶ «L'obsessió de Maseras a París era donar-se importància.

81. Eufemià FORT I COGUL, *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*, Barcelona, Edhasa, 1979, pàg. 101.

82. DE BELLMUNT, *Anecdotari inèdit de...*, pàg. 74.

83. Alfons MASERAS, *La nostra gent. Francesc Macià*, Quaderns Blaus, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932, pàg. 37.

84. Plàcid VIDAL, *El convencionalisme de la vida*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972, pàg. 192.

85. La filla de Maseras explica que el seu pare mantingué l'amistat amb Aurore Sand fins després de l'estada a París. Recorda com l'escriptora l'havia visitat a Barcelona durant els anys trenta. Un article d'Alfons Maseras a *Comèdia*, «George Sand en Catalogne» (10 de març de 1928), dona testimoni d'aquesta relació intel·lectual. També: «Un cinquantenari. George Sand, la bona dama de Nohant», a *D'Act d'Allà*, 103 (juliol de 1926), on Maseras reproduceix alguns dels records de l'escriptora publicats per Aurore Sand a la *Revue des Deux Mondes* i al *Journal Intime*, llibre pòstum de George Sand publicat per la seva neta amb motiu del cinquantenari. Encara, l'1 de setembre de 1930, Maseras aplegava a *Comèdia* l'activitat d'Aurore Sand al Comité «Pro-Chopin» constituït a Valldemossa.

86. La comtessa de Noailles fou el contacte més important de Maseras amb el món aristocràtic intel·lectual de París. L'escriptor li professà veritable devoció i li dedicà diversos articles: «Lletres Estrangeres. El «Poème d'Amour» de la comtessa de Noailles», *La Veu de Catalunya* (12 d'octubre de 1924), fragments del mateix article a *Les Nouvelles Littéraires* (27 de juny de 1925) i «Una entrevista amb la Comtessa de Noailles, Poetessa i Pintora» a *D'Act d'Allà*, 118 (agost de 1927).

Volia que el món literari francès el prengués per un nou Mistral i donava un relleu exagerat a l'etiqueta i al cerimonial». ⁸⁷ I insisteix: «La seva obsessió era la de figurar a París com un intel·lectual de les Sociétés Savantes [...] Maseras a París tenia amics i relacions amb els redactors d'una revista literària francesa de prestigi titulada *Comœdia* però [...] la seva única musa autèntica fou la comtessa de Noailles». ⁸⁸

Entre les relacions de Maseras amb el món intel·lectual francès destaca la que mantingué durant anys amb el catalanòfil Albert Schneeberger, amb qui havia col·laborat entre 1910 i 1922 per dur endavant la seva *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*. ⁸⁹ En la lectura de poemes catalans traduïts al francès que Maseras feu al Foyer Français de Barcelona el 22 de febrer de 1918 exposà que treballava en la preparació d'aquest volum: «Je préparais, donc, pour un éditeur parisien, une Anthologie de Poètes Catalans qui est loin d'être terminée. Ce travail dormait au fond d'un tiroir, en attendant des jours meilleurs, lorsqu'à l'aimable requête de votre Directeur, je me suis fait la suivante réflexion, et vous m'excuserez bien si j'ose vous l'avouer». ⁹⁰ Plàcid Vidal testimonia aquesta participació des del principi del projecte:

L'any 1920 Albert Schneeberger ja es preocupava de formar la seva *Anthologie des poètes contemporains* i cercava la col·laboració dels nostres compatriotes fills privilegiats de la poesia [...]. Alfons Maseras explicava que Albert Schneeberger havia escrit diverses vegades, preguntant, a un dels primers poemes catalans —un dels més reconeguts per la crítica en general— [Josep Carner], i que el catalanòfil no rebia contesta. A la darrera, el ben interessat francès, va determinar encomanar al seu confiat Alfons Maseras que emprengués personalment aquell imprescindible poeta català influïnt-lo a favor de la col·lecció de traduccions. ⁹¹

87. Carta que m'adreçà el 8 de novembre de 1990. Aquesta anècdota també consta a la carta que em trameté el 2 de novembre de 1990 i a l'*Anecdotari inèdit de...*, pàg. 74-75.

88. Carta del 2 de desembre de 1990.

89. Publicada en francès per la casa Jacques Povolozky, SA de París, el 1922. Formava part de la col·lecció «Les Grandes Anthologies» dirigida per Alexandre Mercereau i contenia poemes de Maragall, Carner, López-Picó, Joan M. Guasch, J. M. de Sagarra, Guerau de Liost, Eugeni d'Ors, Joan Alcover, Gabriel Alomar, Alfons Maseras, Joaquim Folguera, Pérez-Jorba, M. dels Sants Oliver, Josep Pijoan, Francesc Pujols i Jeroni Zanné. *La Publicidad* (21 de juliol de 1922) dona testimoni d'una segona presentació del llibre, distinta de l'assenyalada per Amadeu Soberanas (1984) a l'*Epistolari de Joan Salvat Papasseit* (Barcelona, Edicions 62, pàg. 155), celebrada l'11 de març de 1922 a la Galerie Povolozky de París. La festa, referenciada a *La Publicidad*, s'hauria celebrat l'11 de juliol de 1922 al Théâtre Raymond Duncan, organitzada pel Casal Català. Fou presentada per Ramon de Curell i hi participà Schneeberger amb la lectura de les biografies i les traduccions dels antologats.

90. «Lectura al Foyer Français», *Messidor*, 4 (febrer de 1918), pàg. 55-56.

91. VIDAL. *L'assaig de...*, pàg. 487. També a *El convencionalisme de...*, pàg. 36-37.

Maseras publicà diversos articles arran de l'edició de l'*Antologia* amb l'objectiu de projectar la poesia catalana a Europa i donar a conèixer l'obra de Schneeberger a Catalunya. ⁹²

La seva activitat periodística i creativa a la premsa parisencen entre 1924 i 1928 es centrà, sobretot, en el periòdic literari, teatral i d'espectacles, *Comœdia*, en el qual continuà col·laborant després de l'exili. ⁹³ Hi inclogué el conte «Les crétins» ⁹⁴ i hi feu altres col·laboracions mentre residí a París. ⁹⁵ Feu dues intervencions a *Les Nouvelles Littéraires* —al cap de dos mesos de trobar-se a la ciutat— ⁹⁶ i publicà relats propis a la *Revue Bleue. Revue Politique et Littéraire* ⁹⁷ i al *Mercur de France*. ⁹⁸ També inclogué articles a les revistes de Brussel·les *La Nervie* ⁹⁹ i *La Renaissance d'Occident*, ¹⁰⁰ on tingué entrada per la seva amistat amb l'hispanista i catalanòfil francès Camille Pitollot —crític del *Mercur de France*—, amb qui s'havia relacionat en els primers anys vint a Barcelona en companyia de Fernando Maristany, director literari d'editorial Cervantes. ¹⁰¹ És

92. J. D. [Alfons MASERAS], «Albert Schneeberger», *La Revista*, 161-162 (1-16 de juny de 1922), pàg. 148-149; AJAX [Alfons MASERAS], «De nuestra colaboración», *La Publicidad* (5 de juliol de 1922).

93. Les col·laboracions de Maseras a *Comœdia* continuaren el 1928 (quatre entre juny i desembre) i, mensualment, amb la «Lettre de Barcelone», durant 1929 i 1930. Hi feu dues col·laboracions esporàdiques, el 1934 i el 1936.

94. «Littérature catalane: "Les crétins"» [«Tot passant»] —traduït per A. Schneeberger—, *Comœdia* (14 de març de 1926). Va acompanyat amb el retrat al boix que li feu A. P. Gallien el 1922, la reproducció dedicada del qual es conserva a l'Arxiu Maseras: «À Alfons Maseras. A. P. Gallien, Paris 1922».

95. Els articles de Maseras a *Comœdia* foren: «La vie dramatique à l'Étranger. Le Théâtre en Catalogne» (12 de gener de 1925); «A l'Exposition des Arts Décoratifs. Enquête sur la participation étrangère» (20 d'octubre de 1925); «Peintre et poète. L'hommage catalan a S. Russinyol. Le sens de la manifestation de Sitges» (21 de gener de 1926); «Un Catalan, poète français» [un sonet de Maseras a Rubén Darío, publicat per primera vegada a *Le Mercur de France* el 15 d'agost de 1920] (27 de març de 1926) i «Le souvenir de Rubén Darío» (12 de febrer de 1928).

96. Els articles de Maseras a *Les Nouvelles Littéraires*: «Nos grandes enquêtes. L'influence de la France à l'Étranger», 109 (15 de novembre de 1924) i «En Catalogne» (27 de juny de 1925), fragments de l'article de *La Veu de Catalunya* sobre el «Poème d'Amour» de la comtessa de Noailles.

97. A la *Revue Bleue* inclogué dos contes propis traduïts al francès per Renucci: «Le 29», (any 63), 14 (18 de juliol de 1925), pàg. 476-478 —extret de *Setze contes* (1922)— i «Le Meunier et la Danseuse», (any 64), 18 (18 de setembre de 1926), pàg. 560-562, que l'any següent inclogué a *Figures d'argila* (1927). També hi publicà un altre conte després de l'exili, «Biby», (any 66), 18 (15 de setembre de 1928).

98. «La conversion de Leukaionia, nouvelle» [traducció francesa d'un relat propi], *Mercur de France* (15 de juliol de 1925), pàg. 333-346.

99. «La peinture de Merenciano», *La Nervie. Revue mensuelle d'arts et de lettres*, Brussel·les (setembre de 1925).

100. «Le nationalisme de Verhaeren», *La Renaissance d'Occident* (març de 1927). Publicat a *Messidor* el 15 de gener de 1918. El juny de 1923, *La Renaissance d'Occident* inclogué la traducció de Schneeberger d'un dels *Contes fatídics* (1911) de Maseras, segons notícia publicada a *La Veu de Catalunya* el mateix mes.

101. Camille Pitollot havia dedicat un llarg article sobre l'obra de Maseras a la secció «Lettres catalanes» del *Mercur de France* el 15 d'agost de 1920.

interessant remarcar la bona recepció per part d'aquestes publicacions de l'obra de creació —contes— i dels articles divulgatius de Maseras i la seguretat amb què sabé introduir-se —amb més o menys fortuna— en els periòdics i revistes més representatius de la premsa cultural francesa.

La premsa catalana rebé col·laboracions molt diverses de Maseras des de París. Al marge de la corresponsalia literària de *La Veu de Catalunya*,¹⁰² en arribar a la ciutat trameté cròniques de l'actualitat parisenc a *El Día Gráfico* i *La Noche* de Barcelona i articles sobre literatura a *D'Ací d'Allà*, la *Revista de Catalunya*¹⁰³ i *La Revista*.¹⁰⁴

Una vegada publicat el darrer número de *Le Courrier Catalan*, l'1 de setembre de 1927, romangué a París fins a mitjan abril de 1928. Els articles de la corresponsalia de *La Veu de Catalunya*¹⁰⁵ ens permeten inferir que Maseras es trobava a París al començament d'abril i a Barcelona al començament de maig. Domènec de Bellmunt explica algunes de les causes més íntimes del seu retorn: «Patia de reumatisme articular i el clima parisenc no li anava bé. Tornà a Barcelona i aleshores s'enyorava de París».¹⁰⁶

La fira de Montmartre (1926)

Escrita a París entre 1925 i 1926, *La fira de Montmartre* conté en síntesi el pensament del seu autor. Argumentativa i simbòlica, esdevé una obra de maduresa on es fan evidents neguits existencials i supòsits nihilistes. La filosofia de la novel·la connecta amb l'existencialisme d'*Ildaribal* (1915) i anuncia la desesperança de *L'evasió* (1929), un contínuum ininterromput de pessimisme vital que marcarà definitivament l'obra de Maseras. Aplega influències literàries i filosòfiques del context històric, en especial el pessimisme de Schopenhauer i les idees escèptiques, didàctiques i iròniques d'Anatole France. Al costat de France s'hi endevina l'ombra de Maupassant, del qual es filtra una certa misogínia, així com l'esperit de D'Annunzio, evident en una de les narracions contingudes al text.

102. CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 220-222.

103. «La poesia armènia contemporània», *Revista de Catalunya*, 6 (desembre de 1924), pàg. 593-601.

104. «Partença» i «Mon esperit és una llàntia encesa», *La Revista*, 205-210 (abril-maig-juny de 1924), pàg. 48-49; «Prosa catalana. Primer capítol de la novel·la *Els solitaris*», *La Revista*, 234 (16 de juny de 1925), pàg. 185-186.

105. Fins al 18 de març de 1928, els articles duen l'encapçalament de la secció «Crònica de París». Els treballs corresponents al 28 de març («Aiguabarreig...») i a l'1 («Delacroix o l'instint») i 7 d'abril («La farsa de *Els Ocells*») permeten inferir que Maseras encara es trobava a París. Els articles dels dies 5 («La fortitud de François de Curel»), 12 («La poetessa Emília Bernal») i 26 de maig («Avantguardisme» [Entrevista a Maseras]) demostren que ja era a Barcelona. Maseras abandonà els títols de les seves seccions habituals al diari i els pseudònims en acabar la seva tasca de corresponsal literari i artístic des de París. En arribar a Barcelona signà les col·laboracions a *La Veu* amb el nom i el cognom.

106. Carta que em trameté el 15 de novembre de 1990.



Alfons Maseras, *La fira de Montmartre*, Barcelona, Biblioteca Nova, 1926

L'al·legoria de l'obra parteix de la idea de la fira com a símbol de la vida col·lectiva.¹⁰⁷ Els visitants representen la humanitat sencera, el gran teatre del món:

Les bagasses del barri, pintades i descabellades, amb unes celles fins a les orelles i uns ulls assedegats, es ficaven entre la gent investint els homes a cops de colze. Els lladre-gots d'ofici, amb la gorra fins a les orelles i el mocador a la falsia, s'esllavissaven entre la munió amb peus de vellut. I el menestral, l'obrer, el burgès, el parisenc i el foraster, titelles d'aquell guinyol immens, feien una riada de carn humana, freturosa de goig imminent, de deliri, d'oblit, de ventura.¹⁰⁸

En la seva pruija didàctica, la novel·la ofereix un altre correlat simbòlic: el dels dos braços socials enfrontats, representats pels personatges rics i els pobres esquematitzats en una caricatura que els deshumanitza i els transforma en ninots que palesen l'estultícia humana, més enllà de la classe econòmica i social. La fira ofereix els mateixos paranys a ambdós grups perquè tots els

107. ALFONS MASERAS, *La fira de Montmartre*, Barcelona, Biblioteca Nova, 1926, pàg. 144.

108. MASERAS, *La fira de...*, pàg. 84-85.

éssers humans manifesten el mateix buit espiritual. Tot amb tot, el símbol central és Ariel, el pallaso nigromàntic que apareix i desapareix, el mateix personatge de *La Tempestat* de Shakespeare, el malèfic esperit de l'aire. A *La fira de Montmartre* l'atzar intervé, també, fins als límits de la tragèdia. Aquest plantejament simbòlic i existencial centra la crítica que el periòdic *Comœdia* de París li dedicà:

La Fira de Montmartre n'est pas un roman de mœurs parisiennes, comme on pourrait le croire. L'auteur profite seulement de ce cadre pittoresque qu'est la foire montmartroise pour nous conter une histoire drôle et tragique où des êtres plutôt symboliques que réels incarnent la vie et les idées de nos jours. Et si c'est parfois un livre décevant, c'est, souvent, une oeuvre amusante, à laquelle le public catalan fait, en ce moment le plus charmant accueil.¹⁰⁹

Un filtre poètic allunya les escenes, especialment les protagonitzades per grups humans que es mouen en un temps suspès, malgrat estar immersos en les darreres modes socials i artístiques del moment. Es tracta de la distanciació que provoca la subordinació del relat a la idea dominant, l'angoixa vital, tesi del llibre. Per aquest camí, *La fira de Montmartre* aconsegueix crear quadres de vigorós i estrany lirisme, gairebé onírics:

El jazz continuava omplint la sala de les seves estridències africanes. Hom hauria dit que els negres imposaven l'imperi del tam-tam. Els clients afluïen. Homes i dones de tots els països, de tota idealitat, de tota moralitat coneguda. Elles reproduïen els darrers figurins dels modistos més famosos, magnífiques de vanitat i provocació.[...] A més de quatre els sortia pels ulls la cocaïna. Ells eren difícils de classificar. Els uns tenien l'aire de pederastes, els altres de jugadors, els altres de Don Juan.[...] Elles, amb el cabell curt, el broquet als llavis, gustaven el delit del jazz, que les tornava somnadores, com abans les encisaven les danses vieneses, car el jazz és una transposició del tam-tam i el tam-tam és un instrument malencònic.¹¹⁰

És tal vegada el predomini d'aquesta mena de descripcions allò que va dur a equivocar l'editor del llibre quan, pel juliol de 1926, el feu aparèixer amb el subtítol «Novel·la realista». Maseras en protestà des de París en una carta al director de *La Publicitat* el 2 de juliol de 1926:

Com que sóc aliè a aquest qualificatiu, que és, potser, tot el contrari del que l'obra realment mereix, i com que l'apel·lació de «realista» pot induir a error a lectors i a crítics, tinc especial interès a assenyalar al públic que es tracta d'un qualificatiu posat arbitràriament per l'editor, car jo no m'he permès mai d'adjectivar les meves pròpies obres.

Tomàs Garcés des del «Carnet de les Lletres» de *La Publicitat* justificava les protestes de Maseras amb l'article «Novel·la realista?», però Manuel de Montoliu, des del «Breviari Crític» de *La Veu de Catalunya*,¹¹¹ i Pere Guilanyà, des de dues cròniques parisenques adreçades al diari *Reus*¹¹² i també a *La Veu de Catalunya*,¹¹³ estigueren d'acord a atribuir a la novel·la la qualitat de realista. Garcés s'alinea amb el sentir de l'autor:

La protesta és justa. Ho és sobre tot, perquè, en el sentit filosòfic de la paraula, *La Fira de Montmartre* és tot el contrari d'una novel·la realista. [...] Endebades Alfons Maseras fa moure i parlar els seus personatges amb brutal cruïa. És inútil que damunt la trama melodramàtica, vaga i fantàstica de *La Fira de Montmartre* surin, en pilot informe, anècdotes que volen ser esqueixos de realitat. El món que Maseras veu i descriu és un món fictici. El personatge central de la seva novel·la no és de carn i ossos. Tendenciosa fins al límit, *La Fira de Montmartre* té més de proclama que de narració.¹¹⁴

El pintoresquisme superficial de les descripcions de la fira de la Butte, festa hivernal de Montmartre, condueix Manuel de Montoliu a admetre el valor realista adjudicat erròniament a la novel·la i a condemnar-ne la visió pessimista de la vida, d'acord amb la seva concepció de l'art, sempre subjecte al valor moral:

Els seus personatges són homes i dones de la més relaxada societat, tristes desferres de la vida del plaer i del vici, i encarnació d'aquesta negra filosofia de la desil·lusió desesperada i de l'escepticisme integral que veu la vida com «una fira contínua, un pandemonium inacabable, un infern de rialles i ploralles, un mercat de goig i de dolor». Amb aquesta filosofia, aquest ambient i aquests personatges, la novel·la d'En Maseras havia de resultar una mostra d'aquest realisme cru característic de la literatura

109. R.: «Montmartre vu par un Catalan», *Comœdia* (9 de juliol de 1926).

110. MASERAS, *La fira de...*, pàg. 68-69.

111. Manuel DE MONTOLIU. «Breviari Crític. Alfons Maseras. *La fira de Montmartre*. Novel·la realista», *La Veu de Catalunya* (14 d'agost de 1926).

112. Pere GUILANYÀ. «Des de París. *La fira de Montmartre* d'Alfons Maseras», *Reus* (11 de juliol de 1926).

113. Pere GUILANYÀ. «Vida catalana a París. *La fira de Montmartre*», *La Veu de Catalunya*, (19 de juliol de 1926).

114. Tomàs GARCÉS. «Carnet de les Lletres. Novel·la Realista?», *La Publicitat* (15 de juliol de 1926).

moderna inspirada en l'espectacle depriment de les grans misèries morals que corquen l'ànima de les multituds dels grans centres cosmopolites.¹¹⁵

La lleugera trama argumental s'equilibra amb una intensificació dels valors filosòfics; hi ha tres camps narratius on la densitat de les idees es fa més evident: els diàlegs, el discurs d'Ariel i les introspeccions del pensament del vagabund protagonista. En tots els casos, el narrador presenta personatges i situacions des d'una omnisciència que li permet llargues disquisicions extraliteràries en confusió amb el pensament dels personatges.

L'escepticisme i el dolor de viure es fan més palesos entre els rodams, especialment en la figura central, Trapa, en canvi la frivolitat i la recerca de l'anorreament mitjançant el plaer i les drogues són objecte primordial de les aspiracions dels burgesos que visiten la fira. Les converses permeten establir el valor espiritual dels protagonistes i, un cop feta palesa la misèria espiritual inherent a la condició humana, Maseras intenta un remei. Tanmateix, és significatiu que el personatge triat per pronunciar el discurs que pot generar una solució sigui Ariel, l'esperit maligne, les paraules del qual són sempre acordades amb la filosofia pessimista de què Maseras vol impregnar el llibre. Ariel fa una revisió en el seu discurs —amb un to patèticament festiu i cínic— dels problemes humans, des dels principals defectes —avarícia, luxúria— fins a les veritats que presideixen la vida: el sentit de l'existència i la mort. Maseras li delega la pròpia veu i utilitza així un emissari negatiu, el qual, a causa de la seva natura, es refereix als problemes humans sense dolor ni empatia. L'àngel malèfic esdevé el portaveu de la filosofia existencial que vessa la novel·la, amb l'únic missatge de la desesperança.

Com a *Ildaribal* i com a moltes *nouvelles* de Maseras, l'element ideològic predominant és la força del destí, que transforma la novel·la en una tragèdia. La idea que Ariel introdueix obsessivament en el protagonista és la de la redempció a partir de la sang d'una víctima innocent.¹¹⁶ L'home, culpable de la pròpia desgràcia i portador per la seva condició humana de l'estigma de la malaurança, es veu obligat a oferir el sacrifici d'una sang nova per arribar a l'aliança amb els déus i conjurar el fat advers. És per això que aquesta novel·la té un valor antiromàntic i tràgic. Es tracta del cas invers a les obres romàntiques —Maragall, Wagner— on la salvació final prové de l'acte d'amor suprem d'una jove innocent que redimeix, amb la seva puresa, l'ésser condemnat. La filosofia negativa del llibre sorgeix, doncs, de la fatalitat de l'existència i de la necessitat de redimir

aquest estigma de dolor amb el vessament d'una sang innocent, un parricidi de tragèdia grega.

Els escenaris de la novel·la responen a l'ambient real que vivia Maseras en el moment d'escriure-la: el París cosmopolita dels anys vint, i especialment l'ambient bohemí de Montmartre, ple dels nous referents ètics i estètics:

Damunt l'asfalt del carrer, obeint al fre del mecànic, s'aturà un automòbil. En davallaren quatre senyors, correctament vestits de smoking i copa-alta. [...] Amb les lluminàries de la nit, els colls planxats, els brillants, el xarol de les sabates i la pell planxada dels capells llençaven reflexes divergents. [...] Un groom, vestit de vermell, els anà a tancar la portella de l'automòbil i els seguí fins al fons del cabaret. Un criat polit i llustrós els prengué l'abric i els capells, i els quatre senyors s'entaularen. En el fons de la sala hi havia una música de jazz.¹¹⁷

La condició simbòlica dels personatges els impedeix de tenir una personalitat definida, malgrat que Pere Guilanyà, resident aleshores a París, escriví a la crònica de *La Veu de Catalunya* que «els personatges dominants d'aquesta novel·la no podien ésser millor escollits: bohemis, vagabunds, que potser són els més interessants que hom troba en el “brouhaha” de Montmartre».¹¹⁸ Aquesta vaguetat no els resta color en la pinzellada —gairebé costumista—, però impedeix de precisar-ne els contorns, un altre factor líric del relat. Tomàs Garcés, en la seva crítica a *La Veu*, s'interroga: «Però, són homes? No es tracta, acàs, de poètiques figuracions de l'autor?»¹¹⁹

La visió de la multitud que pul·lula com a teló de fons de la fira, amb el seu capteniment gregari coincideix amb la dels relats —modernistes— de la producció anterior de Maseras. Com en aquelles obres, aquí la massa humana personifica el desig de l'inabastable o el dolor de l'irreparable: «aquella multitud àvida d'emoció, en els ulls de la qual hom llegia adés el desig d'un plaer enganyador o l'enyor d'un bé perdut».¹²⁰

La fira de Montmartre centra l'interès en la filosofia i, a causa del to argumentatiu predominant, obvia les novetats tècniques narratives. S'organitza a partir d'un autor omniscient clàssic que dona opinions en forma de digressions, un to discursiu que l'aproxima als textos racionalistes i didàctics. La prosa, rica en metàfores i perifrasis, és aspra i cantelluda en els fragments de llengua oral

115. DE MONTOLIU, «Breviari Crític. Alfons...».

116. MASERAS, *La fira de...*, pàg. 134.

117. MASERAS, *La fira de...*, pàg. 63-64.

118. GUILANYÀ, «Vida catalana a...».

119. GARCÉS, «Carnet de les...».

120. MASERAS, *La fira de...*, pàg. 137.

i s'assuauja en els moments introspectius. Els personatges, tant els trinxeraires com els senyors, adopten un llenguatge adust i esqueixat.

El 1928 la novel·la fou editada en espanyol a París, en traducció d'Armando Otero (Agencia Mundial de Librería, SA), i, el mateix any, també se'n publicà la versió italiana, duta a terme per V. Brinzi i S. Lo Presti (R. Carabba Editore, Lanciano).

Joan Estelrich, de Barcelona a París (1918-1935)

Sílvia Coll-Vinent

L'escriptor i intel·lectual mallorquí Joan Estelrich neix a Felanitx el 1896 i mor a París el 1958. Bona part de la seva vida com a agent al servei de les empreses culturals de Francesc Cambó transcorre entre Barcelona i París. El present Simposi Internacional Barcelona-París. Relacions intel·lectuals i capitals culturals (1880-1950) ofereix una oportunitat per plantejar el diàleg cultural entre les dues ciutats a partir de la intensa activitat cultural que va dur a terme Estelrich a París durant els anys vint i el principi dels trenta del segle passat. Des de la seva privilegiada posició de publicista a les ordres de la figura màxima de la Lliga Regionalista, Francesc Cambó, Estelrich fou l'home que va ajudar-lo a articular el projecte d'Expansió Catalana, que tenia com a principal finalitat la internacionalització de la qüestió catalana, sobretot durant els anys de la dictadura de Primo de Rivera.¹ Concretament, al capdavant de l'oficina de París, es va encarregar de cobrir l'àmbit francès d'Expansió Catalana i amb aquesta finalitat va establir una xarxa de contactes amb periodistes, escriptors i intel·lectuals francesos.² La propaganda catalanista que porten a terme el tàndem Cambó-Estelrich a l'Hexàgon treu molt de rèdit del prestigi de Barcelona com a petita capital cultural de la llatinitat mediterrània en la immediata postguerra, fins al punt que el binomi París-Barcelona impregna en bona mesura l'estratègia cultural camboniana dels anys vint i principi dels trenta. Això és el que intentarem plasmar seguidament, centrant-nos en la relació establerta per Estelrich amb tres interlocutors de relleu intel·lectual en el període d'entreguerres: Jules Romains, Valéry Larbaud i Hermann Keyserling.

Del llibre de Joaquim Casas-Carbó que porta per títol *Del present i del pròxim avenir: Oda a la Federació neo-llatina mediterrània, a la federació europea i a la pau*³ n'extraïem un dibuix d'un quadrilàter que relliga les quatre

1. Gabriella GAVAGNIN, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàg. 135-139; Montserrat CORRETGER, «El funcionament d'Expansió Catalana (1919-1928) contra la Dictadura», dins *Escriptors, periodistes i crítics. El combat per la novel·la (1924-1936)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, pàg. 99-125.

2. Sílvia COLL-VINENT, «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps», dins *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, pàg. 43-56.

3. Joaquim CASAS-CARBÓ, *Del present i del pròxim avenir: Oda a la Federació neo-llatina mediterrània, a la federació europea i a la pau*, Barcelona, Catalònia, 1935.



Joan Estelrich a París, 1951

capitals de la mediterrània occidental: París-Roma-Barcelona (capital)-Alger. El novembre de 1935, Casas-Carbó havia acompanyat Estelrich en el Congrés Mediterrani de Mònaco, que va girar a l'entorn dels principis de l'humanisme mediterrani i que va aplegar francesos (sobretot provençals), italians, grecs, belgues i jueus i cristians del Líban. Els únics representants peninsulars eren Estelrich i el mateix Casas-Carbó. El llibre de Casas advocava per la federació neollatina com a base per a la construcció de l'Europa nova i el seu discurs encaixava plenament en l'humanisme mediterraneista que predicava Estelrich en els congressos organitzats arreu d'Europa durant la primera meitat dels anys trenta, en els quals va participar en representació de la Fundació Bernat Metge i com a delegat del govern de la Generalitat.⁴ El quadrilàter que dibuixa Casas

4. Sílvia COLL-VINENT, «Joan Estelrich, un humanista en temps convulsos», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 17 (2014a), pàg. 77-100.

és il·lustratiu d'una estratègia ideada en la campanya d'Expansió Catalana des dels inicis dels anys vint, fundada des de la convicció que el canal mediterraneista incloïa la capital francesa. París se situava així en el mapa de l'Occident llatí i era considerat un focus irradiador d'aquest nou humanisme d'entreguerres, com també ho eren Barcelona, Roma, Marsella i Alger. Catalunya enllà, per l'ascendent cultural de França arreu del món, i endins, pel particular ascendent que França tenia en la cultura catalana, Cambó pretenia que les institucions i les revistes de més prestigi amb seu a París es fessin ressò del moment cultural de Barcelona. Cambó i Estelrich se serveixen d'Expansió Catalana a fi que l'Europa de la immediata postguerra assumeixi una particular visió de Catalunya, idealitzada i en gran mesura passada pel sedàs del noucentisme, acoblada al somni europeïsta-mediterraneista tal com l'havia formulat Valéry en la famosa conferència «La Crise de l'Esprit» de 1919. Durant els anys de la dictadura de Primo de Rivera, aquesta serà una fita que no es desvincularà de les aspiracions autonomistes. L'objectiu infatigable insistia que la capital francesa pregones les realitzacions institucionals catalanes en tots els camps per fer-les conèixer arreu del continent: creien que la contribució catalana forniria a Europa les essències del mediterraneisme occidental i la regeneració espiritual de la tradició grecollatina. Era una contribució aportada per un poble sense estat, de dimensions comparables a Suïssa o Bèlgica; una petita nació, d'altra banda, que a més a més s'havia sacrificat en la Gran Guerra a través dels voluntaris catalans que van anar a combatre per França.

El projecte europeïsta-autonomista de Cambó constituïa, en aquest context, una resposta civilitzada a la barbàrie i havia d'encaixar harmoniosament en aquella Europa cultivada i espiritual, evocada per Valéry com «la perle de la sphère».⁵ Un factor decisiu en aquesta campanya d'internacionalització de la qüestió catalana era el potencial de Barcelona com a capital cultural. En la gestació d'aquesta percepció de la ciutat convé aturar-se en la contribució dels escriptors i crítics francesos. Tornem als anys 1918-1919, just acabada la Primera Guerra Mundial. És aquest un moment clau per a la difusió de la situació cultural catalana, relativament esponerosa, gràcies a la mediació de París. Hi hagué una acció en aquesta direcció a càrrec del prolífic escriptor Jules Romains. A la fi de 1919 Romains passa per Barcelona, contacta amb alguns intel·lectuals⁶ i divulga a França, a la prestigiosa *Nouvelle Revue Française*, una imatge de Barcelona com a capital de cultura, amb tons pacifistes. Romains

5. Paul VALÉRY, «La Crise de l'esprit», dins *Variété*, I, París, Gallimard, 1968 [1919], pàg. 13-51.

6. Marià MANENT, «Jules Romains i la guerra», *La Revista*, vol. 5, 1920, pàg. 53-54; Joan ESTELRICH, «Jules Romains a Barcelona», dins Isabel GRAÑA (intr.), *Entre la vida i els llibres*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 [1922], pàg. 315-340.

afirma que s'ha trobat amb un poble que, en lloc de professar un culte a la guerra, té cura de les seves institucions; ha quedat impressionat amb la tasca de l'Institut d'Estudis Catalans, que només tenia dotze anys d'història, i conclou que amb aquestes armes civilitzadores Catalunya podria fer una contribució a la tasca de reconstrucció europea. «La nouvelle Catalogne a été fondée par des livres» —hi afirmava— i s'expandia a detallar el grau de civilització i eficàcia que havia vist reflectit en les institucions de la ciutat:

J'ai pu voir d'assez près jouer les institutions autonomes dont ils sont fiers et dont ils attendent la gloire future de leur patrie. Je n'ai pas vu parader de gymnastes, ni de sociétés plus ou moins camouflées d'instruction militaire. J'ai vu une belle bibliothèque, un musée, des écoles de tapisserie, de céramique, de métallurgie, d'agriculture. Les Catalans se font cette idée, bien paradoxale en 1920, mais qui a peut-être quelque avenir, qu'une civilisation élevée et harmonieuse est une arme à peine moins efficace que l'artillerie et se démode moins vite.⁷

Catalunya podia contribuir, amb la seva cultura i amb el seu vigorós particularisme, a dissenyar l'avenir pròxim d'Europa, i ser col·laboradora privilegiada de França en la construcció de la desitjada unitat europea. Així conclouia l'article de Romans a la *Nouvelle Revue Française*:

Nous n'en trouverons pas de mieux doués qu'en Catalogne. Bon sens, optimisme, goût de la vie, ils ont tout cela, sans l'emphase ni la légèreté méridionales si odieuse à juste titre aux hommes du Nord. Qu'ils soient invulnérables, que de mauvaises influences ne puissent un jour les atteindre et les corrompre, c'est une autre affaire. Mais nous pouvons les aider. Et eux aussi, soyez sûrs qu'ils peuvent nous aider.⁸

Aquesta opinió de Romans, traspasada a França, formava part de la campanya de signe culturalista que portava a terme Cambó, a través d'Estelrich, en l'operació d'Expansió Catalana a París. La circumstància privilegiada de què encara gaudeix Barcelona en aquests anys immediatament posteriors a la guerra va ser, doncs, aprofitada en l'estratègia de projecció exterior.

Un segon autor francès que exerceix una funció propagandística de la imatge cultural barcelonina és Valéry Larbaud (1881-1957). Larbaud, més que no pas com a escriptor, destacava com a crític literari i traductor, conegut mediador de la literatura anglesa a França i col·laborador de volada important de la

Nouvelle Revue Française, des de la qual va divulgar James Joyce. D'altra banda, també era un crític molt admirat per Joan Estelrich, en qui influí notablement en la trajectòria de crític i divulgador. Així, Larbaud és invitat a Barcelona el novembre de 1923 amb l'aspiració que projectés la contribució cultural i literària catalanes a la capital de França, en particular des de revistes de prestigi en què col·laborava: *Commerce*, *Revue de Paris*, *Revue de France*, *Revue Européenne* i l'esmentada *Nouvelle Revue Française*. Cal remarcar que Larbaud exercia una influència excepcional com a escriptor-viatger per excel·lència. Els seus textos es fan ressò dels viatges per les capitals europees, del seu deambular per les llibreries, biblioteques i museus, de la seva estima pels cafès i les òperes: de la dolçor d'una Europa civilitzada feta de plaers urbans. I Barcelona formava part de les millor ciutats europees recomanades per Larbaud. Més encara, hi ocupava un lloc privilegiat com a capital del Mediterrani: dins els mil replècs de l'oceà «sont les nations civilisées, / Avec leurs capitales énormes, si lumineuses, la nuit, jardins, banlieues, trains, wagons-restaurants, théâtres».⁹

L'opció de convidar Larbaud, motivada circumstancialment per inaugurar una exposició sobre el llibre francès organitzada per la Cambra del Llibre de Barcelona i que va tenir lloc al Palau de la Mancomunitat l'abril de 1922, havia estat feta amb tot el propòsit. Ja d'abans de l'esclat de la guerra, havia destacat per la seva lloança de Barcelona. Així, la capital catalana s'integrava en el cant europeista-mediterraneista d'*A. O. Barnabooth* (obra publicada a les Éditions de la Nouvelle Revue Française el 1913), evocada des de l'òptica d'un ric sud-americà (un *alter ego* de Larbaud) que es desplaça al nostre continent:

Je chante l'Europe, ses chemins de fer et ses théâtres
Et ses constellations de cités, et cependant
J'apporte dans mes vers les dépouilles d'un nouveau
monde: des boucliers de peaux peints de couleurs violentes,
Des filles rouges, des canots de bois parfumés, des perroquets,
Des flèches empennées de vert, de bleu, de jaune,
Des colliers d'or vierge, des bruits étranges, des arcs sculptés,
Et tout ce qui suivait Colomb dans Barcelone.¹⁰

En la mateixa línia, ja davant dels últims temps de la guerra, en el diari alacantí de 1918, escrit originàriament en anglès, Larbaud descriu Barcelona com la més gran i moderna de totes les ciutats mediterrànies que ha conegut. En cito tot seguit la traducció francesa:

7. Jules ROMAINS, «Le mouvement des esprits en Catalogne», *La Nouvelle Revue Française*, vol. 7 (1920), pàg. 620.

8. ROMAINS, «Le mouvement des...», pàg. 620.

9. Valéry LARBAUD, Robert MALLET (ed.), *Journal 1912-1935*, París, Gallimard, 1955, pàg. 73.

10. LARBAUD, *Journal 1912-1935...*, pàg. 61.

Mais là où je ressentis la plus violente impression de contraste, ce fut quand, après avoir quitté Saragosse, nous nous sommes trouvés le lendemain à Barcelone. À cette époque, j'ignorais tout de la Catalogne et de la question catalane. Je pensais seulement que c'était l'une des quarante-neuf provinces de l'Espagne, je considérais Barcelone comme la plus grande ville d'Espagne après Madrid et j'étais bien loin de supposer qu'elle était la capitale d'un éventuel État autonome de Catalogne. Elle me semblait être la plus vaste et la plus moderne de toutes les villes méditerranéennes que j'avais vues: plus vaste et plus moderne que Marseille, Gênes ou même Naples. Et c'est à l'Espagne que j'attribuais le mérite d'avoir créé la plus belle métropole maritime de la Méditerranée. En résumé, il semblait qu'on eût installé dans le vieux wagon de troisième classe un système d'éclairage ou de chauffage tout à fait nouveau et «à la page», et qu'on pouvait espérer le voir par la suite si complètement modernisé qu'il deviendrait le modèle de wagon le plus perfectionné existant en Europe.¹¹

A la vista d'aquestes impressions de 1918 podem entendre les expectatives creades per la visita de Larbaud a Barcelona entre tots els agents implicats: la mateixa Expansió Catalana representada per Joan Estelrich, però també *La Revista* de López-Picó, l'Ateneu Barcelonès, l'Institut Francès de Barcelona o el mateix Ajuntament de Barcelona.¹² La nova estada del crític a la ciutat significa una oportunitat perquè repregui el diàleg amb escriptors i intel·lectuals, i es compromet en l'esforç de difusió de la cultura catalana a través de revistes franceses i estrangeres. En tenim un testimoni, encara que no publicat a París sinó a Buenos Aires, al diari *La Nación*, en el qual Larbaud col·laborava enviant cròniques des de França.¹³

Als ulls d'aquests intel·lectuals francesos ben acollits i prou afalagats, Barcelona esdevenia una ciutat integrada en el circuit de capitals culturals europees, una mena de París del Sud.¹⁴ Però l'estratègia de difusió cultural havia de trobar en la capital del Nord un interlocutor sensible a la província i al Mediterrani. Joan Estelrich el cercà en Charles Maurras. En el discurs mediterraneista que havia de relligar les dues capitals d'acord amb l'estratègia d'Expansió Catalana, hem de situar en un lloc destacat la relació mantinguda amb l'Action Française de Maurras. Els primers anys vint, quan Maurras gaudia de màxim prestigi i aclamació entre les elits i el públic intel·lectual parisenc, l'Action Fran-

çaise era vista com una porta d'entrada de la qüestió catalana a França. Sabem que Estelrich s'entrevistà amb Maurras al seu despatx a París, potser més d'una vegada, acompanyat de Josep Pla;¹⁵ durant l'entrevista, explica Pla, Maurras i Estelrich es van posar a parlar en provençal. En tot cas, Estelrich compartia amb Maurras l'origen cultural mediterrani, l'aspiració a l'aticisme, l'exigència moral i la convicció monàrquica, i —afegiríem— un projecte cultural, de base literària, que va de l'illa, o de la província, a la capital: de Menorca, i Mallorca, a Barcelona; de la Provença a París. Maurras, nascut a Lo Martegue (Marselhés, Provença), és, en definitiva, l'home que trasllada el felibritge del seu país natal a la riba del Sena. En frase de Thibaudet, «Maurras va aconseguir fer portar a partir de la Provença els grans passatges de la civilització llatina a les terres del Nord, i conduir així la França a la seva Mediterrània natal». Maurras podia esdevenir, segons Estelrich, un aliat natural de la qüestió catalana. Tanmateix el contacte amb l'Action Française no va arribar a plasmar-se en cap presència del fet cultural català a les planes del periòdic homònim.

En la cooperació catalanoparisenc va tenir un cert relleu l'operació cultural classicista en què estaven immersos Cambó i Estelrich. Estelrich és l'home triat per dirigir el projecte cultural més ambiciós de Cambó: la Fundació Bernat Metge.¹⁶ Des del 1926 es fa membre de la Société des Études Latines de París, però ja abans, el 1922, Estelrich havia sol·licitat l'adhesió de la Fundació Bernat Metge com a filial de l'Association Guillaume Budé, de la qual Estelrich era membre corresponent des del 10 de gener de 1923.¹⁷ La campanya publicitària de la Fundació Bernat Metge no es pot deslligar del context d'entreguerres i de la crisi de valors espirituals posterior a la Primera Guerra Mundial, i s'alimenta en certa manera de l'atmosfera cultural procliu a la restauració classicista i a l'humanisme que dominava els cercles acadèmics i universitaris francesos. El delegat general de la Guillaume Budé, Jean Malys, per exemple, es referia a la importància creixent que havia anat guanyant l'humanisme a França durant els llargs mesos de la guerra, a partir de la necessitat de repensar el passat, valorar l'antiguitat clàssica, i de prendre'n consciència fins al punt d'erigir-se en força guiadora.¹⁸ La campanya d'Estelrich s'empelta així amb el ressorgiment classicista francès, entès com a imperi estètic i moral d'un esperit d'ordre, harmoniós i medi-

11. LARBAUD, *Journal 1912-1935...*, pàg. 116.

12. COLL-VINENT, «Entre la vida i els llibres: Valéry Larbaud, amic i model de Joan Estelrich», dins Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN (ed.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum / Trilcat, 2005, pàg. 186-192.

13. COLL-VINENT, «Joan Estelrich i...», pàg. 51.

14. ERIC UCÉLAY-DA CAL, «Introducció: la crisi de la postguerra», dins Pere GABRIEL (dir.), *Història de la cultura catalana*, VIII: *Primeres avantguardes 1918-1930*, Barcelona, Edicions 62, 1997, pàg. 52-62.

15. Xavier PLA (ed.), *Maurras a Catalunya: elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012, pàg. 162.

16. Montserrat FRANQUESA GÒDIA, *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013, pàg. 24-27.

17. FRANQUESA GÒDIA, *La Fundació Bernat...*, pàg. 24-27.

18. Jean MALYS, «Humanisme», dins ASSOCIATION GUILLAUME BUDÉ, *Lettres d'humanité*, tom II, París, Société Les Belles Lettres, 1943, pàg. 201-212.

terrani, el mateix que havia servit de directriu ideològica del noucentisme. És en el marc d'aquesta orientació regeneracionista i patriòtica assumida per Estelrich en el programa de la Fundació Bernat Metge que el terme *humanisme* pren una significació central en la projecció europea de la cultura catalana. Des d'Expansió Catalana, Estelrich havia anat preparant el terreny perquè el projecte catalanista de Cambó i les realitzacions culturals més destacades que havien merescut el seu mecenatge tinguessin bona acollida entre els mitjans periodístics i literaris francesos. Presentar la Fundació Bernat Metge a París era, doncs, objectiu prioritari de Cambó, i la proposta es materialitzà, gràcies als bons oficis d'Estelrich i dels seus contactes amb l'Association Guillaume Budé, en un acte solemne a la Sorbona, a l'École des Hautes Études (secció Études Latines), a l'amfiteatre Gaston, el 13 de novembre de 1926. Estelrich resumia així la missió espiritual i moral de Cambó:

En Catalogne et à notre époque notre œuvre ne pouvait point être seulement un jeu de l'esprit, un passe-temps plus ou moins agréable. Elle devra précisément traduire nos préoccupations les plus ardentes, nos croyances les plus élevées. Nous partions tous de cette conviction qu'il n'était possible de reconstituer une patrie que sur des valeurs intellectuelles et morales.¹⁹

Malauradament no hem conservat els dietaris d'Estelrich corresponents a aquests anys d'Expansió Catalana, de tanta activitat catalanista a París, i de tants viatges entre Barcelona i la capital francesa. Però dels dietaris ara recuperats per Manuel Jorba, concretament dels anys 1935 i 1936, podem extreure'n alguns dels contactes que, anys abans, li haurien servit per organitzar la presentació de la Fundació Bernat Metge: és el cas del professor Jules Marouzeau, secretari de la Société des Études Latines de París, justament qui va presentar Estelrich en l'acte solemne de la Sorbona.²⁰ La immensa correspondència preservada al Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya permet igualment resseguir els contactes intensos que va mantenir amb els homes de l'Association Guillaume Budé, amb professors de la Sorbona i amb tots els que el van ajudar en la difusió de la literatura i la cultura catalana a París, començant pel professor Albert Schneeberger, autor de dues antologies de poetes i contistes catalans, publicades ambdues a París.²¹

19. COLL-VINENT, «Joan Estelrich, un...», pàg. 80-81.

20. Joan ESTELRICH, Manuel JORBA (ed.), *Dietaris*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012, pàg. 169.

21. Albert SCHNEEBERGER, *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854: choix de poèmes traduits précédés de notices bio et bibliographiques et d'un essai sur la littérature catalane depuis des origines*, París, Povolozky, 1922; *Conteurs catalans: choix de nouvelles et contes des écrivains modernes de la Catalogne, précédés de notes biographiques*, París, Librairie académique Perrin, 1926. Vegeu també Montserrat CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat. (Biografia. Obra periodística. Traduccions)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 129-130; «El funcionament d'Expansió...», pàg. 102.

La projecció francesa de Barcelona com a capital cultural assoleix l'any 1929 un punt d'inflexió, amb motiu de l'Exposició Internacional (maig de 1929- gener de 1930). La ciutat i la seva vitalitat cultural figuren, per exemple, en lloc prominent al *Comœdia* de París, un dels diaris culturals més llegits —i un dels models del nostre *Mirador*— a través de les cròniques que sota la rúbrica «Lettre de Barcelone», hi publica Alfons Maseras.²² Una perspectiva de l'avinguda Maria Cristina, al peu del Palau Nacional, figura a la primera plana del 10 d'agost del 1929. L'any 1929 es funda també la *Revue de Catalogne*, amb seu a Marsella, finançada per Cambó, i el 1930 es crea la Fundació Cambó a la Sorbona de París. La imatge d'una Catalunya regenerada, i d'una Barcelona estratègicament situada com a capital, és prou explícita en el report de Marcel Brion:

La place prise dans le mouvement intellectuel européen par la littérature catalane, depuis quelques années surtout, est fort importante et mérite la curiosité du lettré, l'attention du critique. Barcelone est devenue un des foyers de l'esprit, vers lesquels, de tous les côtés de l'Europe, se tournent les regards et où il est fort intéressant, aussi, de se placer, pour observer les idées et les œuvres étrangères. Ce poste d'observation que la Catalogne nous propose, offre des perspectives bien différentes de celles fournies par les autres centres intellectuels. Les angles s'y ouvrent selon des rapports nouveaux, et cela en raison des deux instruments de mesure que nous y trouvons: la langue et l'esprit catalans.²³

L'esforç propagandístic de Cambó, sempre a partir de la ciutat, va fer el seu efecte a França. I continuarà fent-ho en anys immediats amb altres publicacions com la del director de l'Institut Francès de Barcelona, J. J. A. Bertrand, que edità el 1932 el volum *Barcelone, cité d'art et de sciences*.²⁴

A partir dels anys trenta, l'interlocutor més eficaç de l'operació propagandística serà el comte germanobàltic Hermann Keyserling convertit en aquella època en una mena de profeta popularíssim que divulgava una filosofia vagament espiritualista amb una gran projecció europea. El circuit paneuropeista en el qual Estelrich i Keyserling coincideixen passa també per la ciutat de París. Així, el març de 1931 el comte omple l'amfiteatre del Trocadéro i és invitat el mes de maig del mateix any a la Grande Salle Pleyel per pronunciar-hi tres conferències més. La seva activitat a París coincideix amb un moment en què

22. CORRETGER, *Alfons Maseras: intel·lectual...*, pàg. 231, 241-242.

23. Marcel BRION, «La Catalogne et l'Europe», *Revue de Catalogne*, 1 (març de 1929), pàg. 36.

24. Jean Jaques Achille BERTRAND, *Barcelone, cité d'art et de sciences*, Barcelona, Librairie Française, 1932.

manté un contacte intens amb Estelrich, que n'és l'introduïdor a la Península. Fou ell qui s'encarregarà de preparar el viatge de Keyserling a Catalunya i Mallorca, i el fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya conserva fins i tot les correccions dels cartells de les conferències del comte i un munt de cartes creuades entre Barcelona i París, és a dir, la correspondència d'Estelrich amb Keyserling i el seu editor parisenc de la casa Stock, Delamain.²⁵ Els dos peripatètics i hedonistes, Keyserling i Estelrich, coincideixen en l'objectiu de divulgar una filosofia amable, accessible, en format periodístic o de conferència, entre el públic burgès de la ciutat. Així, Estelrich esdevindrà el secretari del Conferentia Club a Barcelona, una altra institució creada per Cambó, per la qual circularen, a més de Keyserling, altres conferenciants eminents com ara Paul Valéry, André Maurois o José Ortega y Gasset. Si bé amb més modèstia, la labor d'Estelrich per al Conferentia Club a Barcelona s'adheria a la pretensió de Keyserling en crear l'Escola de la Saviesa, a Darmstadt, o en iniciar una sèrie de conferències a les sales de París.

Des de la perspectiva de Cambó o Esterlich, en els convulsos anys trenta, la cooperació cultural passava per diverses plataformes. En primer lloc, passava pels diaris i setmanaris, en particular el cultural parisenc *Comœdia*, dirigit per Gabriel Boissy, o *La Veu de Catalunya*. En segon lloc, passava per l'Association Guillaume Budé i els congressos humanístics que organitzava amb finalitats turisticoculturals. En tercer lloc, i ja en clau individual, passava pel comte Keyserling i el poeta Paul Valéry, que a mitjan anys trenta s'havien implicat molt en el moviment paneuropeista, central en els debats intel·lectuals d'entreguerres,²⁶ al costat de Stefan Zweig, Thomas Mann, Benedetto Croce, Ortega y Gasset, Jules Romains o Nikolai Berdiàev. Així, Keyserling i Valéry coincideixen, sempre des de la visió mediterrània, a esbossar un panorama sobre «l'avenir de l'esprit européen». Aquest és el títol del discurs que Valéry llegeix davant dels intel·lectuals reunits a París per l'Institut International de Coopération Intellectuelle el 1934. No pas per atzar, el 15 de gener de l'any següent, Keyserling pronuncia, a Palma de Mallorca, la conferència «L'avenir des civilisations méditerranéennes», després d'haver passat per Barcelona. Per la documentació conservada al Fons Joan Estelrich es pot demostrar que Cambó intervenia molt directament en la tria dels títols de les conferències amb què el filòsof germanobàltic il·lustrava les burgesies barcelonina i mallorquina. Significativament, el llibre del comte *La Révolution mondiale et la*

25. Sílvia COLL-VINENT, «Hacia un nuevo humanismo: Joan Estelrich, Paul Valéry y Hermann Keyserling y el periodismo de los años 30», dins Xavier PLA, Francesc MONTERO (ed.), *Cosas vistas, cosas leídas. La edad de oro del periodismo literario en Cataluña, España y Europa*, Kassel, Reichenberger, 2014b, pàg. 95.

26. Pascal DETHURENS, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Ginebra, Droz, 2002, pàg. 84-94.



Joan Estelrich, *Fènix o l'esperit de Renaixença*, Barcelona, Biblioteca Catalana d'Autors Independents, 1934

responsabilité de l'esprit, publicat per Stock el 1935, va precedir d'una introducció de Valéry. D'altra banda, *Sur l'art de la vie* (1936), un èxit de vendes de Keyserling, inclou les conferències del 1935 pronunciades a Barcelona, Sitges i Palma de Mallorca; és, en bona part, tot un homenatge a Barcelona i al seu públic, «en guise d'adieu et témoignage de reconnaissance». A més, Keyserling hi situava a Europa el discurs humanista d'Estelrich (*Fènix o l'esperit de Renaixença*, 1934) i hi difonia el moviment de ressorgiment cultural català en un capítol titulat «Morts et renaissances».²⁷ Tal vegada és aquesta l'operació propagandística de Cambó més reeixida en els anys trenta. Tant l'èxit comercial de Keyserling, alimentat per les conferències barcelonines i sitgetanes, com el discurs de Paul Valéry a París sobre el futur de les civilitzacions constaten la influència real d'uns intel·lectuals sobre la burgesia barcelonina, i la influència de l'estratègia de Cambó sobre aquests mateixos intel·lectuals. El cercle es tanca. La memòria viva d'Estelrich, que podem recuperar a través dels seus escrits crítics (sobretot a *Entre la vida i els llibres*, de

27. COLL-VINENT, «Hacia un nuevo...», pàg. 99-100.

1926, i *Las profecías se cumplen*, de 1948), i darrerament amb els seus dietaris, publicats el 2012, ens retorna les figures de Keyserling, de Valéry, de Larbaud, de Romain, i d'ell mateix, projectades en un paisatge civilitzat i burgès, barceloní i parisenc, o parisenc i barceloní.

Nota sobre Paul Valéry i Barcelona

Sílvia Coll-Vinent

La relació de Paul Valéry (Seta, 1871-París, 1945) amb Barcelona té un origen sentimental que es pot concretar en el record del vaixell correu que feia el trajecte de Seta a Barcelona i que, quan era petit, contemplava des del balcó de casa seva.¹ La passió mediterraneista, a la qual fou sempre fidel, l'arrossegà cap a la capital catalana en dues primaveres, quan ja era un home de lletres consagrat: la primera el 1924 i la segona el 1933. Manuel Llanas ha explicat a bastament la presència de Valéry entre els intel·lectuals catalans i no entraré aquí en el detall de la recepció² si no és per destacar el paper de la ciutat de Barcelona en el circuit de l'activitat humanística de Valéry. Amb aquest propòsit, em fixaré només en el seu vessant de conferenciant i assagista, «el causeur» que es planyia en carta a André Gide de ser un «objet public», «causant ici, causant là, avec les puissants, les maréchaux, les auteurs, les dames et la politique».³ Aquesta vida pública va deixar a Barcelona una estela ben documentada. Jordi Llovet evocava nostàlgicament la bona acollida de què fou objecte Valéry el maig de 1924, justament a partir de la carta d'agraïment que va escriure als Amics de la Poesia després d'haver-los ofert una conferència. En aquella ocasió Valéry va ser acomiadat a l'Estació de França amb tots els honors, acompanyat dels representants dels diversos cercles intel·lectuals de la ciutat: de l'Institut d'Estudis Catalans, de l'Ateneu Barcelonès, del PEN Club (l'Associació internacional d'escriptors), dels Amics de la Poesia. Hi havia, a més, els autors Joan Estelrich, Joaquim Balcells, Pere Bosch-Gimpera, Rossend Llates, Carles Fages de Climent i, fins i tot, es va afegir a la comitiva el mateix president d'una Mancomunitat a punt de ser dissolta.⁴ Segons apunta Manuel Llanas,⁵ l'artífex d'aquesta primera visita fou

1. María Luz MORALES, «Paul Valéry, príncipe de los poetas de Francia», dins *Alguien a quien conocí*, Barcelona, Juventud, 1973, pàg. 131-144.

2. Manuel LLANAS, «Notes sobre la recepció de Paul Valéry a les lletres catalanes», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, vol. 1, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pàg. 589-599; Monique ALLAIN-CASTRILLO, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos, 1995, pàg. 83-86, 108-111.

3. André GIDE, *Journal, II (1926-1950)*, Martine Sagaert (ed.), París, Gallimard, 1997, pàg. 1200.

4. Jordi LLOVET, «Una carta de Valéry», *El País* [Quadern Catalunya] (9 de juny de 2011), <http://elpais.com/diario/2011/06/09/quaderncat/1307580978_850215.html>.

5. LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 590.



Fotografia de Paul Valéry amb dedicatòria a Joan Estelrich

Joan Estelrich.⁶ L'intel·lectual mallorquí, al servei de les empreses culturals de Francesc Cambó, probablement entrà en contacte amb Valéry a l'Institut International de Coopération Intellectuelle, organisme de la Societat de Nacions, mentre estava instal·lat a París treballant per a la campanya d'Expansió Catalana, finançada per Cambó i consagrada a la projecció internacional de la qüestió catalana. A parer del mecenes i el seu agent, la ciutat de Barcelona, que des de l'acabament de la Gran Guerra ja gaudia d'un cert prestigi com a

6. Al Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya no es conserva documentació relacionada amb aquesta primera visita de Valéry. La correspondència d'Estelrich amb Valéry comprèn 11 documents i s'estén de 1928 a 1934. Estelrich demana una carta de presentació a Ferran Callicó (retratista de personalitats de les arts i de les lletres, que aquell mateix any tornava de París) per anar-lo a visitar. Informa a Valéry de les novetats de la Bernat Metge. L'intercanvi epistolar es concentra els primers mesos de 1933, arran de la gestió de la conferència que pronuncià Valéry a Barcelona, organitzada pel Conferentia Club, el 8 de maig de 1933.

capital cultural d'un cert relleu, havia de participar activament en els esforços de cooperació cultural europeista, i si una cosa volien aconseguir en la campanya d'Expansió Catalana era que Barcelona fos vista des de les plataformes parisenques com a capital espiritual de la Mediterrània.

Des de les sòlides conviccions europeistes que compartien Francesc Cambó i Joan Estelrich, Paul Valéry era considerat, juntament amb el comte Hermann Keyserling, el filòsof espanyol José Ortega i Gasset o l'alsacià Ernst Robert Curtius, com un dels puntals de l'operació d'extensió del nou humanisme espiritual i conservador que pretenien fer reeixir Catalunya endins.⁷ Hi comptaven no tan sols com a abanderat de la idea europeista i aferrissat defensor de «l'esprit européen», encara que fos tenyit d'uns certs tons apocalíptics,⁸ sinó per la per la destacada posició que Valéry ocupava en el circuit europeu dels homes de lletres. En efecte: presidí el PEN Club francès de 1924 a 1934, i de 1925 a 1930 fou membre de la Comissió Internacional de Cooperació Intel·lectual (nascuda a l'empara de la Societat de Nacions i germen de la futura UNESCO), de la qual presidiria, entre 1935 i 1939, el Comitè de Lletres i Arts.⁹ Des de 1922, Barcelona s'havia constituït com una de les seus de la Federació Internacional del PEN, amb local propi a l'Ateneu Barcelonès.¹⁰ Lògicament, l'estada de Valéry a Barcelona el maig de 1924 inclou parada a l'Ateneu, on el centre català del PEN li va oferir un sopar d'homenatge el dia 25 de maig, en què fou presentat al públic per Estelrich i acompanyat en les intervencions del brindis per Josep M. López Picó i Alfons Maseras.¹¹

Portador d'un missatge humanista, Valéry va arribar a tocar un punt dolç en la seva trajectòria pública en el discurs llegit en l'ingrés a l'Académie Française el 1925. No va passar desapercebut a Catalunya.¹² M'hi aturo un moment per il·lustrar el concepte de «cultura de l'esperit». Valéry s'adreçava als humanistes i homes de lletres, planyent-se en to crític de la societat contemporània, per reclamar el retorn de la intel·ligència de l'esperit i la restauració de

7. SÍLVIA COLL-VINENT, «Hacia un nuevo humanismo: Joan Estelrich, Paul Valéry y Hermann Keyserling y el periodismo de los años 30», dins Xavier PLA, Francesc MONTERO (ed.), *Cosas vistas, cosas leídas. La edad de oro del periodismo literario en Cataluña, España y Europa*, Kassel, Reichenberger, 2014, pàg. 83-106; Antoni MARTÍ MONTERDE, «Joan Estelrich i Ernst Robert Curtius. Filologia de la Revolució Conservadora», dins Xavier PLA (ed.), *El món d'ahir de Joan Estelrich*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pàg. 95-124.

8. Yannick MUET, *Le débat européen dans l'entredeux-guerres*, París, Economica, 1997, pàg. 87-93.

9. Michel JARRETY, *Paul Valéry*, París, Hachette, 1992.

10. *Bulletin de la Fédération Internationale des PEN Clubs*, 1 (gener de 1926), pàg. 1.

11. LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 590.

12. Paul VALÉRY, «Discurs de recepció a l'Acadèmia Francesa», trad. de Carles Capdevila, *Revista de Catalunya*, vol. 5 (1927), pàg. 35-55; LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 592.

la República de les Lletres: «El nostre temps no ofereix pas aquestes facilitats de desplegar a plaer els dons més delicats de l'esperit a recés de les misèries del segle, a l'ombra d'una immensa institució. Ja no hi ha prebendes ni abaciats. Ja no hi ha lleure dintre la dignitat. La nostra dignitat, tota exacta i material, és, al contrari, ben remarcable per la impotència en què es troba de *donar* als homes de l'esperit una plaça concreta i suportable dintre la seva gegantina i grossera economia», traduïa Carles Capdevila.¹³ El discurs, certament, donava el to del pessimisme cultural de què feia bandera Valéry, renovant el clam de «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles» de 1919, ara en el marc de la plataforma cultural de més prestigi de l'Hexàgon, amb una crida per desvetllar l'esperit crític i reivindicar el lloc dels homes de lletres en la societat actual. Inspirat per l'angoixa del «pensador-poeta» davant d'una Europa destrossada,¹⁴ Estelrich va treballar intensament durant els anys vint i part dels trenta per la vida de l'esperit i de l'acció cultural, per una actualització, diríem, de les humanitats Catalunya endins, predicant la realització integral de l'home a través de la cultura del gust i de l'esperit.¹⁵

És amb el Valéry assagista-pensador, sensible a la qüestió de la crisi de la cultura i «propagandista de l'esperit» amb el que s'identifica més Estelrich, malgrat reconèixer que el gran Valéry és el poeta.¹⁶ Però el que interessa subratllar de l'activitat humanística d'Estelrich és que la plantegés plenament imbricada en el teixit ciutadà. Ho va fer, sobretot, a través d'una institució, el Conferentia Club, fundada i finançada per Cambó des de 1929 a 1947, i de la qual Estelrich fou vocal actiu, pràcticament actuant com a secretari, fins a la Guerra Civil. Pel Conferentia Club van passar, a més de Valéry, André Maurois, Keyserling, Giuseppe Ungaretti, Karl Vossler, Ortega y Gasset, Salvador de Madariaga o Federico García Lorca. La finalitat de la institució consistia a «organitzar metòdicament la vinguda a Barcelona de conferencians estrangers», segons podem llegir a la presentació que s'envià als socis en potència, amb la voluntat d'implantar-hi l'alta societat barcelonina: «El prospecte que ens plau d'enviar-li permetrà

que vostè mateix es faci càrrec de l'abast i la intenció del nostre propòsit».¹⁷ La seu del Conferentia Club fou l'Hotel Ritz, i les vetllades eren presidides per Isabel Llorach.¹⁸ Quan Valéry va venir a Barcelona per segona vegada, el 1933, fou convidat pel Conferentia Club a fer-hi una conferència el dia 8 de maig, en la qual va parlar sobre els seus assaigs melodramàtics, *Amphion* i *Sémiramis*, i aprofitant l'estada, l'endemà va oferir una altra conferència als Amics de la Poesia.¹⁹ La repercussió d'aquesta segona visita, segons podem comprovar amb els testimonis que aporta Llanas, fou encara més notòria que la primera: la van comentar Marià Manent, Manuel de Montoliu i Josep M. de Sagarra, entre d'altres, i en van deixar constància memorialística Ferran Soldevila, Xavier Benguerel, María Luz Morales, Ignasi Agustí i Josep Maria López Picó.²⁰ La capital catalana s'abocà entusiasta a l'intel·lectual, i no hem de menystenir el rol d'una burgesia organitzada i amb interessos culturals.

Estelrich manifesta clarament el paper de la ciutat en la presentació de l'activitat del Conferentia Club, partint de la premissa que la cultura, a la Península «no és centralitzada com a França, ni distribuïda com a Alemanya o Itàlia; està polaritzada en alguns, pocs, centres nuclears». Un centre nuclear era Madrid, la capital; l'altre, Barcelona. Així es va reflectir en la doble capitalitat del PEN a la Península, i així també havia de ser en l'activitat del Conferentia Club:

El centre nuclear català, el centre de Barcelona, ha estat una revelació per a la major part dels conferencians estrangers que venien amb prejudicis unitaris, oblidant que el pensament es condensa, no allà on hi ha una capitalitat política oficial, sinó allà on hi

13. VALÉRY, «Discurs de recepció...», pàg. 42.

14. JOAN ESTELRICH, «Paul Valéry contra la historia», dins Joan Estelrich, *Las profecías se cumplen*, Barcelona, Montaner y Simón, 1948, pàg. 142.

15. En una conferència sobre «La politique de l'esprit. Notre souverain bien» (16-XI-1932), Valéry explica què entén per «esperit»: no és una entitat metafísica, sinó una força transformadora que canvia les lleis de l'home en uns jocs de curiositat i de passió de coneixement; una mena d'agent transformador de totes les coses materials i mentals, que compromet l'home en una aventura creativa, i en el desig de capitalitzar experiències, reunir-les i fixar-les per donar forma als edificis de pensament, i poder fins i tot projectar-los més enllà del present: el paper escrit ha de servir de corretja de transmissió de tot aquest bagatge d'experiència acumulada, que ha de passar d'un home a un altre, d'una generació a una altra (VALÉRY, 1933).

16. ESTELRICH, «Paul Valéry contra...», pàg. 144.

17. Imprès de notificació de la creació del Conferentia Club (abril 1929). Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya (capsa 1. Documentació personal, 1929). Per a la llista de socis inscrits durant els anys 1929 i 1930, vegeu CONFERENTIA CLUB, *Conferències de l'any 1929*, Barcelona, Conferentia Club, 1931.

18. Formaven la Junta Directiva del Conferentia Club: Isabel Llorach (presidenta), Vescomte Güell (vicepresident), Carles Soldevila (secretari), Pere Bosch Gimpera (vicesecretari) i Eusebi Bertrand i Serra (tresorer). N'eren vocals: duquesa de Santàngelo, marquesa de Vilanova i la Geltrú, baronessa de Güell, baronessa d'Olivar, Francisca Bonnemaïson, vídua de Verdaguer, Àngels Bosch d'Esquerdo, Maria de Despujol de Ventosa, Mercè Garí, vídua de Comulada, Pilar Moraleda d'Arnús, Lluís Bosch Labrús, Joan Estelrich, Miquel Ferrà, August Pi i Sunyer, Nicolau Rubió i Tudurí i Miquel Vidal i Guardiola (CONFERENTIA, 1931). Sobre l'activitat del Conferentia Club es pot consultar la documentació dipositada al Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya: correspondència de Joan Estelrich amb Carles Soldevila relacionada amb els Estatuts de l'entitat (16 de març de 1929) i amb les reunions de la Junta Directiva al domicili de la presidenta, Isabel Llorach (documents datats entre el 7 d'octubre de 1930 i el 23 de novembre de 1935); carta d'Enric Roig a Joan Estelrich (17 de juny de 1931) en què li reclama el prefaci per al llibre de les conferències del Club de 1929 («cabeu d'una vegada les paraules inicials d'un llibre que la Junta del Club, que mai ha comprès res, m'obliga a demanar-vos incessantment»).

19. LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 594.

20. LLANAS, «Notes sobre la...», pàg. 594-595.

ha un caliu espiritual col·lectiu. Per a aquesta élite internacional, la nostra Barcelona comptarà com una capital de l'esperit, com una ciutat de cultura; i serà alguna cosa més que la ciutat insurgent, la vella ciutat de les bombes protestatàries.²¹

A propòsit de Barcelona, no podem passar per alt l'orientació procliu al mediterraneisme que pren el discurs espiritualista de Valéry i que aflora amb contundència en una altra conferència, gairebé contemporània a la darrera visita barcelonina, donada el novembre de 1933. Valéry hi justificava el paper del Mediterrani en la formació de l'esperit europeu per la influència d'una mar abastable, d'uns climes temperats, de la mescla de temperaments i sensibilitats que van fer possible la Grècia clàssica, de la barreja ètnica i lingüística, de la vitalitat i, al centre de tot plegat, la mesura humana: «La parole de Protagoras, que l'homme est la mesure des choses, est une parole caractéristique, essentiellement méditerranéenne», hi afirmava.²² Valéry trobà a la ciutat de Barcelona un lloc favorable a la cultura de l'esperit que tant estimà i predicà, i un lloc d'acollida càlida que el feia retornar al vaixell-correu de Seta, contemplat des del balcó de casa seva.

21. Joan ESTELRICH, «Prefaci», dins CONFERENTIA CLUB, *Conferències de l'any 1929*. Barcelona: Conferentia Club, 1931, pàg. 5.

22. VALÉRY, «Inspirations méditerranéennes».

París i Barcelona: sincronia d'avantguardes poètiques?

Marc Audí

Punt de partida

Enmig del riu d'intercanvis intel·lectuals entre París i Barcelona, l'objecte d'aquest article potser semblarà un detall marginal. L'empremta escrita o les constàncies que n'han quedat són menys nombroses que en d'altres terrenys com el de la pintura, per citar-ne només un. Ara bé, probablement hi podem trobar l'inici d'una particularitat de la poesia catalana quan aquesta ha volgut, al llarg del segle xx, renovar-ne la pràctica. A París, pocs mesos abans de l'inici de la Gran Guerra, reapareixia a les pàgines de la revista *Les Soirées de Paris* una forma poètica que, dins dels nombrosíssims debats sobre el concepte de lirisme, d'expressió i de percepció que agitaven la República de les Lletres, suposava una manera nova de fer i d'entendre la poesia. Amb els conceptes de «dramatisme» i «simultanéisme», l'art i la literatura es qüestionen plegats: Henri-Martin Barzun, Guillaume Apollinaire, René Ghil, Sonia i Robert Delaunay, Blaise Cendrars en són els principals protagonistes. La forma va generar polèmiques als cercles literaris parisencs. I de seguida va trobar a Barcelona i a Catalunya un espai extraordinàriament fèrtil. De fet, m'atreviria a dir que més fèrtil i tot que a França mateix: en gran mesura París va transmetre una forma a Barcelona, o més ben dit una potencialitat per a la poesia. En un primer moment, la forma en qüestió és el cal·ligrama, però a Catalunya de seguida es va anar més enllà, en totes direccions, i fins avui, quan parlem de poesia visual.

Apollinaire és el desencadenant a partir de la primavera de 1914. El 15 d'abril de 1918, la publicació de *Calligrammes* acaba de fixar provatures com la «Lettre-Océan» i cal·ligrames enviats a amics com André Rouveyre, Jean Royère, o a les estimades Lou[ise] de Coligny-Châtillon i Madeleine Pagès. Coneixia Apollinaire el context català? Llegim primer un text a *La Publicidad* del 24 de juliol de 1918. Més aviat és una escena, i un dels dos participants la va captar en una curta prosa, una crònica. És un dia de *Fête Nationale*, el 14 de juliol de 1918. Comença a la terrassa del Café de Flore i, després d'un ruixat, els dos personatges enfilen pel bulevard Saint-Germain i els carrers entre l'Odéon i el Luxembourg. És el barri on viu Apollinaire des de gener de 1913 i la seva separació de Marie Laurencin. Un periodista i poeta català que fugí dels perills de les seves conviccions anarquistes, Joan Pérez Jorba, parla amb una de les figures tutelars de la poesia occidental del segle xx, peça clau del final del simbolisme i de l'avantguarda, Guillaume Apollinaire. En aquell moment, aquest

últim treballa al Ministeri de les Colònies i poc després marxa de permís a la Bretanya, des d'on continuarà la correspondència amb Pérez Jorba:

une voix spirituelle dont mon oreille garde encore l'écho comme sans doute Platon devait garder jalousement l'écho de la voix de Socrate. [...] Pendant qu'Apollinaire développait ces idées, les rues dans l'immensité de la capitale se faisaient plus désertes, plus grises, plus muettes, plus chargées de spiritualité. Durant notre agréable conversation, les heures avaient passé plus rapides que les avions impatients de les devancer avec leur bourdonnement d'abeilles. Et quand Apollinaire eut vanté les beautés de L'Atlantide de Verdaguer et célébré l'esprit ouvert des Catalans, nous primes congé de lui pour nous rencontrer de nouveau et discuter un autre jour 'de toutes ces choses-là'.¹

Pérez Jorba tenia una gran admiració per Apollinaire: la passejada acaba sent un exercici de maièutica socràtica —cosa que de passada fa d'ell un Plató de la poesia. El Sòcrates del boulevard Saint-Germain elogia el llarg poema en decasíl·labs consonants de Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, que gaudia d'un prestigi incontestat,² i «l'esprit ouvert des Catalans» —recordem que Pérez Jorba relata la conversa—, que a la crònica arriba al final i no se n'especifica res més. De quin esperit obert parla? Apollinaire es declarava «amic de Catalunya» i des de feia anys era a la cruïlla de diversos canals entre París i el sud. L'interès que tenia pel simbolisme tardà del Midi, per la poesia provençal i per l'obra de Frederic Mistral —el 1912 diu d'ell que és «le plus grand poète vivant»³—, per l'école romane i Jean Moréas el convertien en el corresponsal a París del felibritge i dels cercles d'intercanvis catalanistes. És també una història àmpli-

1. «[La Publicidad]», Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, pàg. 992-995. Malauradament el número de *La Publicidad* encara no està disponible a l'ARCA. A la carta amb data del 8 de juliol, Apollinaire ja indica a Pérez Jorba: «Je vous remercie de m'avoir envoyé *L'Instant* où j'ai trouvé des choses intéressantes. Au reste je suis un ami de la Catalogne et un admirateur de Verdaguer.». Vegeu Willard BOHN, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, Albany, State University of New York Press, 1997, pàg. 147.

2. La primera traducció completa i en vers de *L'Atlàntida* al francès la devem a Joan Baptista Blazy, a les pàgines de la *Revue de Lille*, el 1908. L'any següent es publicà en un sol volum a Sueur-Charrey. Vegeu l'estudi que Núria Camps Casals ha dedicat a les traduccions poc conegudes de Verdaguer al francès: «Tanmateix, cal recordar que tant *Canigó* com *L'Atlàntida* ja estaven traduïdes al francès quan Blazy les hi girà. El Canigó l'havia traslladat Josep Tolrà de Bordas en prosa el 1889 i *L'Atlàntida* ja havia estat traduïda, en prosa, per Albert Savine entre el 6 d'octubre de 1881 i el 27 d'abril de 1882 a les pàgines de *Le Midi Littéraire*, l'efímera revista que ell mateix dirigí i, en vers, per Justí Peprax el 1884. Aquesta darrera versió la publicà l'editor Charles Bayle a París.». Vegeu Núria CAMPS CASALS, «Traduccions oblidades i desconegudes de Jacint Verdaguer al francès», dins *AUSA* (Vic, Patronat d'Estudis Osonencs), XXV, 168 (2011), pàg. 465.

3. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1499.

ament documentada per Jaume Vallcorba Plana,⁴ entre d'altres. Però mirant de retrobar els protagonistes d'aquest «esprit ouvert des Catalans» al llarg de la seva obra de periodista i de crític literari i artístic, i en particular dels textos que dedica a Catalunya i a la poesia catalana, sorgeixen gairebé sempre els contemporanis amb qui apareix la guspira de l'«ideograma líric». Sovint s'han recordat les paraules de Federico García Lorca a Josep Palau i Fabre: «nous sommes tous fils d'Apollinaire». Pérez Jorba, fundador de *L'Instant*, n'és un, i publicà poemes i textos d'Apollinaire. El primer número, anunciat a *La Publicidad*, propicia la trobada, i Pérez Jorba hi té un paper rellevant que no resseguiré més perquè la bibliografia ja és abundant.⁵ Però de fills i d'amics n'hi ha d'altres, i l'«amitié catalane» amb el primer crític del cubisme, per reprendre les paraules que adreça per carta a Josep Maria Junoy el 2 d'abril de 1918, es basteix ben lluny del felibritge i de Verdaguer.

És, doncs, amb una forma aparentment efímera i poc seriosa, el cal·ligrama, com Barcelona i París estableixen contacte durant i després de la Gran Guerra. Resseguiré exhaustivament la cronologia de textos crítics d'Apollinaire els anys que ell, «qui s'y connaît», observa de quina manera les seves experimentacions líriques i gràfiques arrelen a Catalunya. Analitzaré el moment de transmissió, la manera com es rep a Catalunya i en particular a l'obra de Josep Maria Junoy: l'exhaustivitat exigiria donar més espai a Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera, J. V. Foix o Carles Sindreu. A l'obra de Foix, com a la de Junoy, a partir de 1917 la forma ja obre nous camins que posen en dubte el sintagma «idéogramme lyrique» del mestre parisenc i el lligam amb la capital francesa. Apollinaire i Junoy són els eixos principals del relat. Per acabar, tractaré d'obres molt més actuals, fent de les de Junoy o Foix gairebé obres «anthumes», segons Alphonse Allais. Com a mínim proposo de mirar-les pensant en els intercanvis posteriors a la Segona Guerra Mundial, en circumstàncies ben diferents: Barcelona segueix tenint un paper indiscutible a les avantguardes poètiques: anirà breument fins als anys 1940 i 1970 per reforçar la idea de transmissió de París a Barcelona. Joan Brossa o Guillem Viladot acompanyen aleshores Henri Chopin o Pierre Garnier.

4. Jaume VALLCORBA PLANA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme: apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema (Assaig Minor, 9), 1994.

5. Entre d'altres podem citar Montserrat PRUDON, «'Nous sommes tous fils d'Apollinaire'. De la présence de Guillaume Apollinaire chez les créateurs catalans», dins *Les littératures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg. 229-248; Pilar GARCIA I SEDAS, «Joan Pérez-Jorba, un modernista convertit en banquer a París», Barcelona, *Revista de Catalunya*, 195 (maig de 2004), pàg. 93-109.

«La fine et délicate amitié catalane» [1914-1918]

[15 de juny de 1914] Tot i que Apollinaire va conèixer Pablo Picasso el mes de maig de 1904, i que els primers escrits sobre l'artista són d'abril de 1905, les nombroses cròniques, notícies breus, ecos, telegrams, articles, conferències i enquestes publicats per Apollinaire no comencen a esmentar explícitament Barcelona, i en realitat sobretot Catalunya, fins a mitjan juliol de 1914. La data és prou significativa, perquè és justament uns quants dies després de la publicació a la nova sèrie de *Les Soirées de Paris* del seu primer cal·ligrama, «Lettre-Océan», el 15 de juny, al número 25.

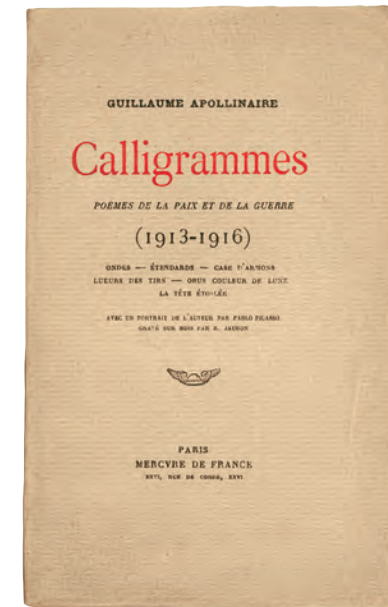
I també és justament quan publica els darrers als números 26 i 27 de les mateixes *Soirées de Paris*, fins al 15 de juliol. Anna Boschetti, a la seva excel·lent monografia sobre Apollinaire,⁶ subratlla la importància de la forma de la postal, de la carta, del telegrama i de l'adreça en general a totes les primeres provatures del que llavors anomena «idéogrammes lyriques». És prou evident a la «Lettre-Océan», però també en d'altres poemes de *Calligrammes* i de *Poèmes à Lou* com el «Poème du 9 février 1915».⁷ Corresponen a l'esperit anunciat al primer poema de la secció «Ondes» de *Calligrammes*, amb el títol de «Liens»:⁸

CORDES faites de cris

Sons de cloches à travers l'Europe
Siècles pendus

Rails qui ligotez les nations
Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens
Donnons-nous la main

Els repetidors funcionen força de pressa i a Barcelona, «en ondes hertzianes» i a partir d'un «irradiador del port», es van difonent damunt de la ciutat una calor i una llum parisenques. Els títols dels dos llibres emblemàtics de Joan Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes hertziennes* (1919) i *L'irradiador del port i les gavines* (1921) també fan referència a una situació de comunicació, de transmissió, fidels a la temàtica i els formats d'Apollinaire. Estem tot just quinze dies abans de l'esclat de la Primera Guerra Mundial a França: el cal·ligrama que Apollinaire



Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, París, Mercure de France, 1918. Archivo Lafuente

havia anat a cercar a la poesia de l'antiguitat i del barroc, entre d'altres, circularia amb una «ona hertziana» particular, tenyida de discursos exaltats i de propaganda —«on les aura»—⁹ d'un país en guerra contra els gasos mefítics i els obusos germànics —«Pour lutter contre les vapeurs / les lunettes pour protéger les yeux / au moyen d'un masque nocivité gaz / un tissu trempé mouchoir des nez».¹⁰ El bel·licisme també deixaria marques gràfiques i figures de canons, com per exemple al «2e canonnier conducteur».¹¹ Barcelona està a punt d'esdevenir un refugi de poetes i d'artistes que escullen, contràriament a Apollinaire, el pacifisme tot elaborant mètodes per destruir els discursos èpics i lírics, com Francis Picabia.

[Juliol de 1914] a la rúbrica «Les Arts» de *Paris-Journal*. La primera menció a la ciutat de Barcelona, el 13 de juliol, la dedica a l'arquitectura moderna, especialment a Antoni Gaudí i indirectament a Josep Maria Jujol: hi parla «des architectes catalans dont les audaces, si elles ne sont pas toujours heureuses, ne sont jamais sans intérêt». D'Anton (*sic*) Gaudí diu que la Casa Milà «donn[e]

6. ANNA BOSCHETTI, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, París, Seuil (Liber), 2001.

7. GUILLAUME APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques*, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, pàg. 409.

8. APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques...*, pàg. 167.

9. APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques...*, pàg. 226.

10. APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques...*, pàg. 223.

11. APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques...*, pàg. 214-215.

LETTRE-OCEAN

Je traverse la ville des en avant
et je la coupe en **2**

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Juan Aldama

Correos Mexico
4 centavos

U. S. Postage
2 cents 2

FRANCE
REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL
11 45
29-5
14
Rue des Bains

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

T

S

F

How le croquant
Zou pour M. Zou
A la let tu cher Roy
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéou
Evviva il Papa
Dieu c'est j'en ai vu mille et mille
te guente mon vieux pat
Jac ques c'é tait de li
La Tu mi sie tu foudés au jour ou
bon si vous avez une moue taché

FRANCE
BONJOUR TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
LES

Mayas

Te souviens-tu du tremblement de terre entre 1885 et 1890
ou coucha plus d'un mois sous la tente

BONJOUR MON FRÈRE ALBERT à Mexico

Jeunes filles à Chapultepec

LES CHAUBURES NEUVES DU POETE

GRAMOPHONES

AUTOBUS

SIRENES

À la Créole à

Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire, «Lettre-Océan», *Les Soirées de Paris*, Paris, 15 de juny de 1914, pàg. 340-341

ainsi à la ville cet aspect tumultueux et animé que la plupart des constructions dites modernes faisaient perdre»¹² i reclama que l'arquitectura catalana s'exposi a París. Apollinaire esdevé portaveu de la *Revista nova* dos dies més tard quan dona notícia de la reproducció d'obres i d'un text de Kees Van Dongen. Es tracta del número 13 del 4 de juliol, que ha arribat doncs ben de pressa a París potser per fer-li saber que s'hi donava notícia de *Les Soirées de Paris*, justament.¹³ Hi signa una crònica musical i literària en francès Pierre Reverdy. El 23 de juliol torna a parlar de la *Revista nova* i especialment d'un article «très intéressant [...] de Joan Sacs sur la peinture murale.»¹⁴ concretament al número 15 del 18 de juliol, en el qual d'altra banda Alexandre Plana i Francesc Pujols dediquen articles a *La paraula en el vent* de Josep Carner. Al número següent, del 24 de juliol, Apollinaire hi és citat.

[1917 antedatada el 1916] El cal·ligrama arriba a Catalunya amb Josep Maria Junoy, que està en contacte amb Picasso des de 1911, després d'un estiu passat a Puigcerdà, la seva ciutat natal, i Ceret. És en tot cas la hipòtesi que defensa Jaume Vallcorba Plana.¹⁵ A Ceret, Junoy també hi hauria conegut Max Jacob i Paul Guillaume, que distribuï la revista *Troços*¹⁶ a partir del seu tercer número, el 1917. Junoy, francòfil i cosmopolita, es converteix llavors en un dels primers crítics d'art que s'interessa pel cubisme, en particular a *La Publicidad*, que és un dels primers diaris que ho fa al món. El diari publica el 1912 «Petit guide pratique de l'amateur du cubisme», de Max Jacob, que justament l'adreça a «vous, par delà les Pyrénées». Junoy s'interessa en aquell moment per la crítica, i les investigacions gràfiques i tipogràfiques anunciades a «L'anti-tradition futuriste» de 1913, poc abans d'*Alcool* —«suppression des syntaxes [...] / de la ponctuation / de l'harmonie typographique»— s'apliquen a la pràctica crítica i també al retrat dels correligionaris com P[i]e[r]re Ynglada. Més tard el poema es reproduï amb el títol «Un amic».

Junoy inicia el treball de figuració al text d'una manera ben allunyada de la d'Apollinaire. La irrupció de la dimensió gràfica dins de la tipografia no passa per la reivindicació de la poesia. Proposa, per contra, un nou camp d'aplicació del cal·ligrama: aquest ja no té només una funció lírica, sinó també crítica. De

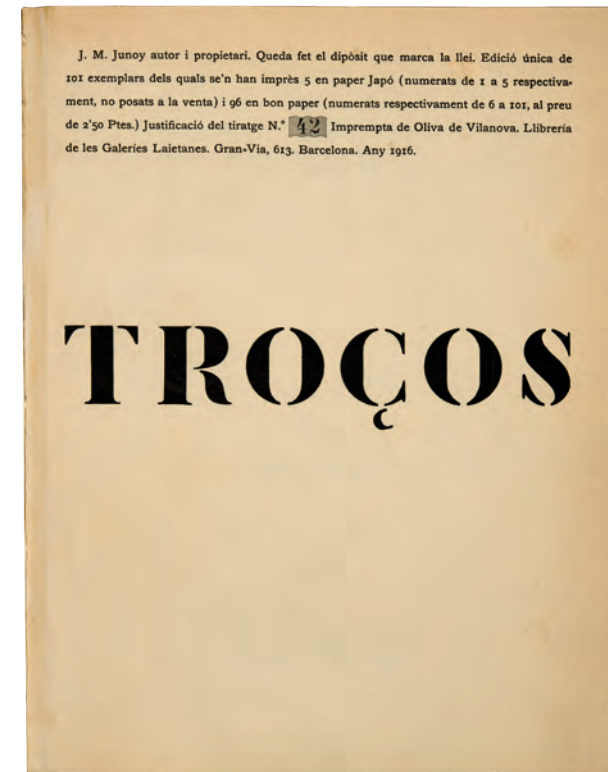
12. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 821.

13. Disponible a l'ARCA: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revnova/id/25/rec/13> [consulta: 4 de març de 2017].

14. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 841.

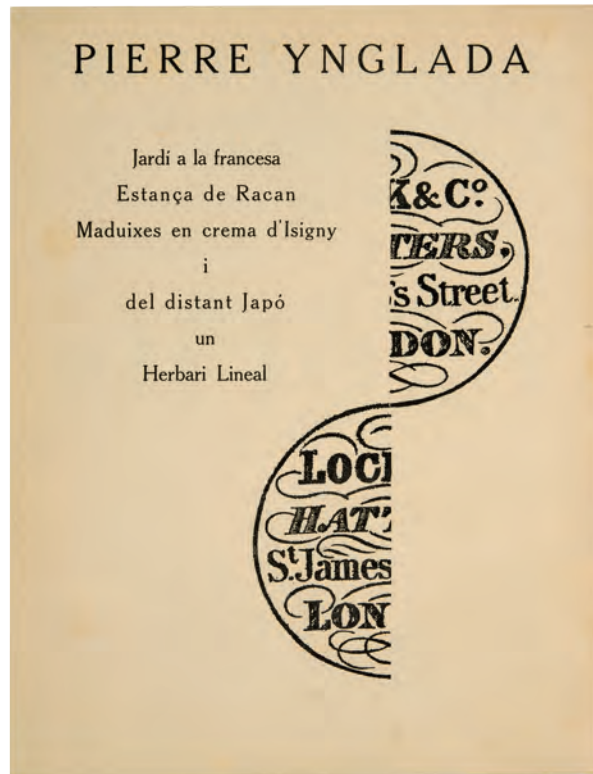
15. A la seva introducció, dins Josep Maria JUNOY, *Obra poètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, pàg. 24.

16. Disponible a l'ARCA: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/trocos/id/71/rec/1> [consulta: 4 de març de 2017].



Troços, núm. 1, Barcelona, gener de 1916

la mateixa manera utilitza la tècnica del *collage* de materials recuperats —en aquest cas l'etiqueta interior d'un barret de luxe del fabricant Lock & Co Hatters, que encara existeix i té el mateix logo. A més, i és prou clar en aquest com en els altres cal·ligrames de Junoy, la simplificació formal és radical. La frase desapareix: no hi ha cap verb. També observem diferències de 1917 a 1920: la tipografia passa a ser sans serif, conformement a les recerques tipogràfiques de l'avantguarda que poc després es generalitzen al Bauhaus, la caixa alta queda reservada als noms propis, el modernisme de les superfícies «niquelades» esborra la menció al poeta del segle XVII Honoré de Bueil. Alguns d'aquests trets formals van tenir un pes determinant per a la poesia experimental catalana del segle XX. El primer número de *Troços* està antedatada el 1916, quan Vallcorba Plana recorda que estem segurs que no aparegué fins a març de l'any següent. La cerca frenètica de l'origen que s'apodera d'alguns membres de l'avantguarda duu a voler ser aquell que hi ha pensat abans —i de fet així era, però calia estar segur que tothom ho sabia. Tal com recorda Vallcorba Plana:



Josep Maria Junoy, «Pierre Ynglada», *Troços*, núm. 1, Barcelona, gener de 1916, pàg. 1

[...] Guillaume Apollinaire, que estava situat al centre de les expectatives i els interessos de Junoy, si bé havia publicat alguns poemes encapçalant el catàleg d'exposicions dels seus amics, no es decidí fins al 21 de gener del 1917 a lliurar aquests poemes en forma cal·ligramàtica —o ideogramàtica— per a l'exposició de Léopold Survage i Irène Lagut. [...] No fa estrany que Junoy, deixeble d'Apollinaire i interessat en les troballes i manifestacions del nou art, volgués deixar clar que el primer en fer ideogrames per a un artista en tant que textos crítics havia estat ell, i, si el llibre apareixia datat el 1917, això no se sabia.¹⁷

És segur, doncs, que Junoy inicia amb el primer número de *Troços* noves pràctiques d'anotació que també resulten ser noves maneres de fer crítica d'art: el

cubisme i el futurisme hi han estat inoculats. El primer cal·ligrama de Joan Salvat-Papasseit, «Columna vertebral: sageta de foc» es publica el desembre de 1917.¹⁸

La força del poema salvatià ve en aquest cas del discurs mateix: les discretes intervencions tipogràfiques proclamen paraules o sintagmes com si fossin pancartes, l'orientació de la pàgina tomba, però és el contingut el veritable espai de revolta. L'experimentació gràfica pren camins divergents.

Precisament és durant les primeres setmanes de 1917 quan comença a Barcelona l'aventura de la revista *391* iniciada per Albert Gleizes i Francis Picabia. Es publiquen quatre números els tres primers mesos de 1917. Picabia no troba a Barcelona un ambient propici i diu per carta a Alfred Stiglitz «C'est mieux que rien, car ici il n'y a rien».¹⁹ I de fet, és llavors quan el dadà esdevé, per a Junoy i també per a d'altres crítics i artistes aliadòfils i formats en l'exaltació i l'admiraçió guerrera de França, un *non possumus*. Manifestant des de Zuric, des del 8 de febrer de 1916, l'abolició del significat, la dislocació de la creació poètica, plàstica i del discurs, en certa manera es posa en pràctica la crida de l'Apollinaire de «L'anti-tradition futuriste» de 1913, «PAS DE REGRETS / SUPPRESSION DE L'HISTOIRE». Ara bé, el context ha canviat del tot en pocs anys, la història s'escriu als camps de batalla, Junoy i Picabia s'adrecen llavors tota mena d'improperis a la revista *Iberia*, revista fomentada pel consolat de França a Barcelona l'octubre de 1917. Picabia es mofa dels «philosophes, poètes et politiciens [...] [qui], sans sollicitation aucune de votre part, vien[nen]t vous accorder toute sympathie en tant que philosophe[s], vous plante[nt] entre les épaules le poignard de politicien»,²⁰ i Junoy respon «que l'agre Pharamousse [Picabia] [...] ens ratllin, si tant els hi desplaia *la nostra política*, del nombre de ses relacions, emperó que no s'obstinin en trepitjar capriciosament les convencions més elementals de l'higiene social, car allavors, malgrat les nostres bones intencions, podrien arribar a comprometre la paciència de la nostra hospitalitat.» Avantguarda sí, però elegant; ruptura de gust, però mantenint «l'higiene social». Junoy tot i estar imaginant solucions gràfiques que ocuparan l'obra de Joan Brossa decenni més tard, s'esgarrafa.²¹ I publica *Troços*, com veïem, probablement quan *391* ja està a punt de deixar Barcelona, preocupant-se d'antedatar-la.

[Març de 1917] La revista *391*, abans de marxar a Nova York, publica a Barcelona el cal·ligrama «L'horloge de demain» d'Apollinaire: amb la corda lírica ben tibada el poeta crida tothom a seguir-lo en un camí de vida —recordem

18. JOAN SALVAT-PAPASSEIT, Joaquim MOLAS (ed.), *Poesies*, Barcelona, Ariel, 1978, pàg. 9.

19. LE BON (dir.), *Dada...*, pàg. 64.

20. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 24.

21. Sobre aquest punt i el posterior retorn al classicisme, vegeu Jordi MAS I LÓPEZ, «La poètica postcubista de Josep Maria Junoy», *Els Marges*, 76 (primavera de 2005), pàg. 53-67.

17. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 24.



Guillaume Apollinaire, «L'horloge de demain», 391, núm. 4, Barcelona, març de 1917

que som encara en plena guerra— i Apollinaire dibuixa la silueta d'un «poilu» a la dreta: «Écoutez-moi bien / il y va de la vie / mon cœur plein de tous les printemps / Écoutez moi tous».

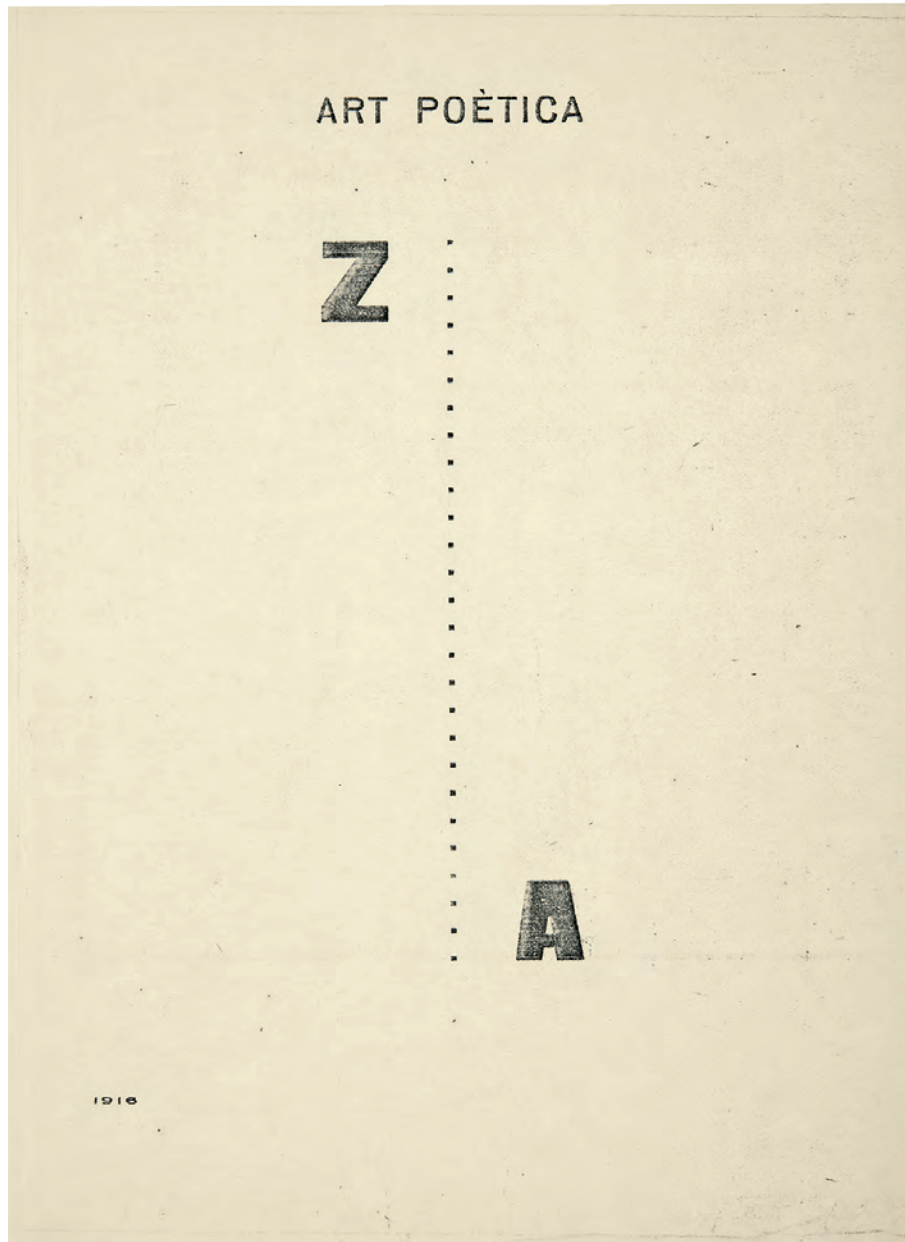
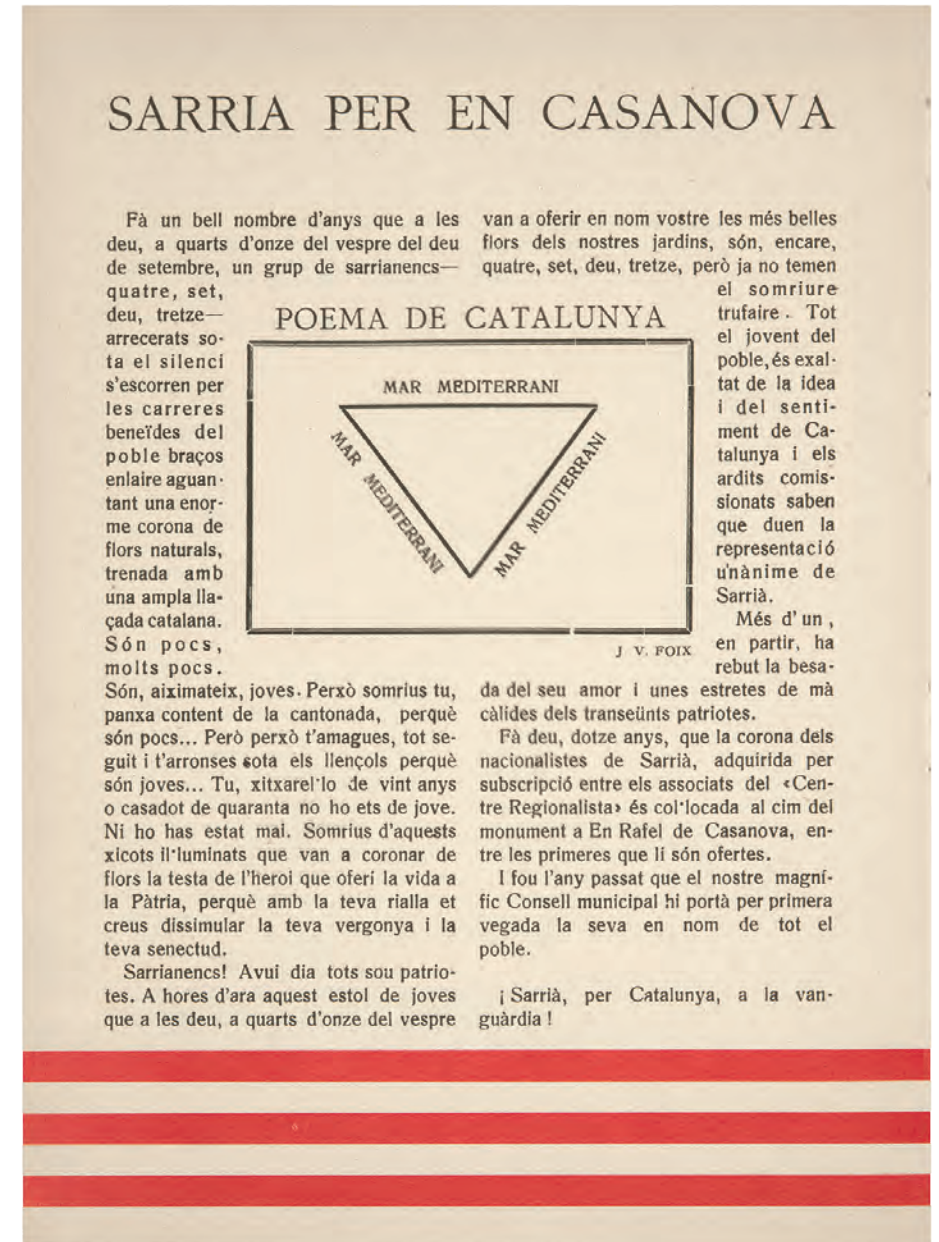
El poeta reproduceix l'escriptura manuscrita i el traç del pinzell, així com els colors, segurament afegits per Picabia, i deixa aquest cop al tipògraf únicament l'espai del títol—unificat amb la resta de poemes publicats a 391. Són els mesos on s'elabora ja la paraula «surréalisme», que uns anys més tard André Breton explicaria a l'Ateneu Barcelonès, tot separant-se del seu vell amic Guillaume. La forma del cal·ligrama és molt menys estable del que es pensa quan es consulta *Calligrammes*, el diàleg que hi han iniciat la tipografia i el grafisme té tonalitats ben diferents.

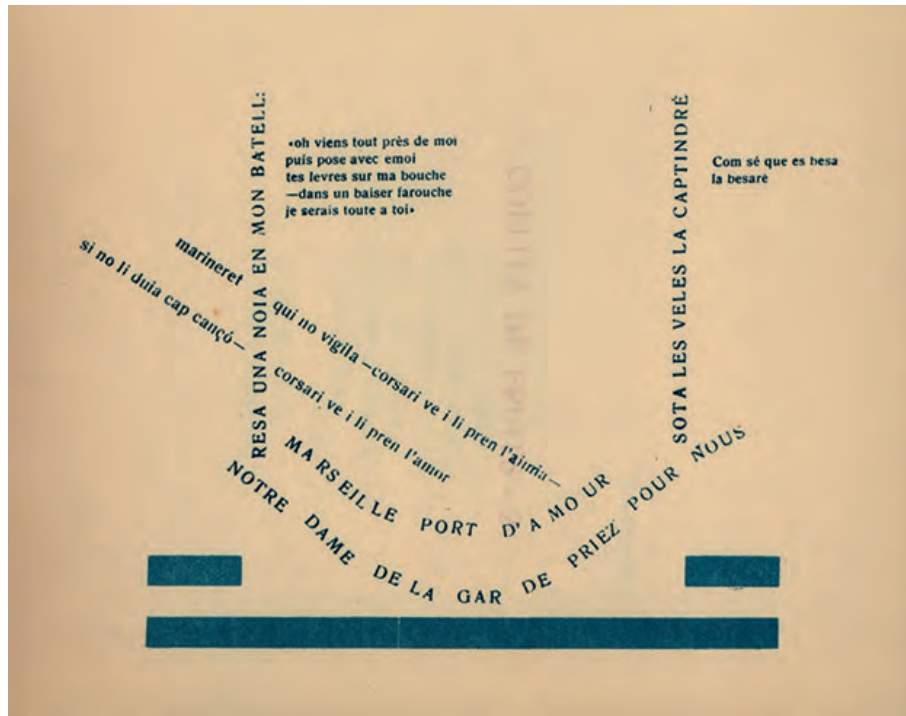
A partir de 1917, Junoy s'oposa al nihilisme destructor i joganer del dadà, que el 1926, en una conferència ben agra, qualifica de «marca infamant d'un vergonyós període d'art despotencialitzat».²² És un bon punt de partida per analitzar un dels seus poemes més emblemàtics, «Art poètica». Junoy, a *Poemes i Cal·ligrames*, li dona la data de 1916, com també als poemes «Un amic» i «Estela», que estan antedatats. El poema no presenta cap contingut semàntic ni cap figuració que representi un significat. També resulta difícil determinar-ne un a partir del títol determinant una funció il·lustrativa a les dues lletres gràficament unides per una línia discontinua de vint-i-set punts.²³ L'espectador reconeix la primera i la darrera lletres de l'alfabet, en tipografia sans serif i en negreta—dos recursos del tipògraf per donar força a una paraula o frase—, i si compta les lletres també pot imaginar que té al davant un alfabet complet i invertit. L'ordenament de la pàgina encamina l'espectador cap a la metàfora—el punt, contextualment, representaria cadascuna de les lletres que falten— o bé a la sinècdoque—el punt seria una part d'un tot, la lletra—, però cap element del poema indica cap a quina operació retòrica anar. De fet el títol tant pot tenir un valor descriptiu—Junoy presenta els instruments d'un «art», d'un fer, en aquest cas les lletres—, o incoatiu—indicant l'acció que el poema acaba de realitzar a la ment de l'espectador, quan la qualifica de «poètica». Res no permet saber per on tirar, ni si el poema és el fruit d'una art poètica, d'una facultat de fer poesia, o bé l'explicació d'una recerca personal.

Resulta interessant de mirar el «Poema de Catalunya» de J. V. Foix, publicat el mateix 1920. En certa mesura Foix està més a prop del cal·ligrama d'Apollinaire: l'articulació del títol i del contingut gràfic és més explícita; la intenció és justament mostrar i explicitar. La mirada i la lectura han de seguir un recorregut més precís: la perfecció geomètrica del triangle equilàter subratlla l'aïllament imaginari de Catalunya, en un moment on l'avantguarda catalana somia amb un país i una llengua que formen una unitat ideal. El poema respon als compromisos polítics del Foix de l'època. Ara bé, dos dels tres trets que hem trobat al poema de Junoy també hi són: d'una banda l'absència d'una instància d'enunciació, d'un subjecte poètic; de l'altra, el poema empra sense distingir-los materials verbals i gràfics en una mateixa superfície. El valor referencial dels sintagmes «Mar Mediterrani» és idèntic al dels atles i portolans i només dona contingut a un espai delimitat damunt el full. D'aquesta manera, fins i tot quan

22. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 75.

23. És curiós i revelador observar qu'un editor tan pulcre com Jaume Vallcorba Plana, a la transcripció que fa del poema, no para esment en aquest fet ni en les conseqüències que té quan es considera com un text allògraf, cosa perfectament possible, i tampoc en la tipografia, unificant-la amb la Garamond que utilitza a Quaderns Crema. Vegeu JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 95

Josep Maria Junoy, «Art poètica», *Poemes i cal·ligrames*, 1916J. V. Foix, «Poema de Catalunya», *La Cònsola*, 1920



Joan Salvat-Papasseit, cal·ligrama II a *El poema de la rosa als llavis*, 1923

el poema té un contingut semàntic, el treball de disposició dels elements no hi està necessàriament lligat: l'escriptura es troba llavors al mateix nivell que el grafisme, i la disposició s'allibera de regles gramaticals estrictes.

[**Octubre de 1917**] La guerra i el compromís aliadòfil, així com la dimensió postal, no sembla pas que siguin en aquests dos poemes, que difícilment ja podem anomenar cal·ligrames. Ideogrames lírics, com deia Apollinaire? Potser sí en el cas de Foix, perquè el Mediterrani també al·ludeix a una de les fonts intel·lectuals d'una bona part d'aquesta generació de poetes: el «mediterranisme» i la simpatia, o fins i tot l'admiració per Charles Maurras, que tingué un paper uns mesos més tard i que, segons Vallcorba Plana,²⁴ gaudia a Catalunya de prestigi fins i tot en certs cercles d'esquerres. Les batusses entre Picabia i Junoy no estan gaire lluny quan la mateixa *Iberia* publica, el 6 d'octubre de 1917, l'«Oda a Guynemer». L'aviador havia mort el 15 de setembre. Al *Mercur de France*, Apollinaire segueix

recordant Verdaguer, «poète de l'Atlantide»,²⁵ tot celebrant la primera traducció de *Mireille* de Mistral. El mateix mes d'octubre surt el tercer número de *Troços*, on s'indiquen tres punts de venda a París —entre els quals *La Maison des Amis des Livres* d'Adrienne Monnier, al 7 de la rue de l'Odéon, i la galeria de Paul Guillaume— i Apollinaire hi és mencionat aprofitant l'arribada de l'obra de Charles Baudelaire al domini públic. Un carrer que no és impossible que resseguissin Pérez-Jorba i Apollinaire el juliol de 1918.

[**Novembre de 1917**] Als «Nòtuls» anònims del quart número de *Troços*, a banda del cal·ligrama «C²H²» o «Acetilè» de Junoy, queda referenciat el primer contacte d'aquest darrer amb Joan Salvat-Papasseit, de quan aquest està preparant «Columna vertebral: sajeta de foc»: «Amb el seu perfil de jove príncep azteca, en ànglul aguts en Salvat-Papasseit, que el florentí Josep Maria de Sucre ens acaba de presentar, des dels priemrs mots canviats, sota el ferreny lirisme sociològic (mots violents de tot calibre i exposició crudel d'expedita cirurgia) s'ens manifesta com una ànima suau i finament cultivada plena de dolces espirituals condescendències...».²⁶ Són els darrers mesos de compromís de Junoy amb l'avantguarda, i Salvat està tot just començant a endinsar-se en les possibilitats expressives del cal·ligrama. Basta mostrar-ne un dels més coneguts, recollit al *Poema de la rosa als llavis*.

Salvat, com Junoy o Foix, basteix un cal·ligrama amb una gran unitat formal que depèn d'un domini impactant de la seva dimensió gràfica. La barreja de llengües, la catalana i la francesa, l'ús de formes populars i de la rima, la referència a Marsella i no a París com a ciutat tan portuària com Barcelona, confegeixen una composició complexa i alhora immediatament perceptible. L'exercici de la lectura, oscil·lant, gronxa els ulls com l'aigua del Vieux Port. L'expressivitat del grafisme salvatià, l'eficàcia en la figuració, són encara més colpidors que en els cal·ligrames que Apollinaire aplega al principi de 1918: perfectament visible i perfectament llegible, contràriament a un dels cal·ligrames més coneguts del mestre francès, «Il pleut».

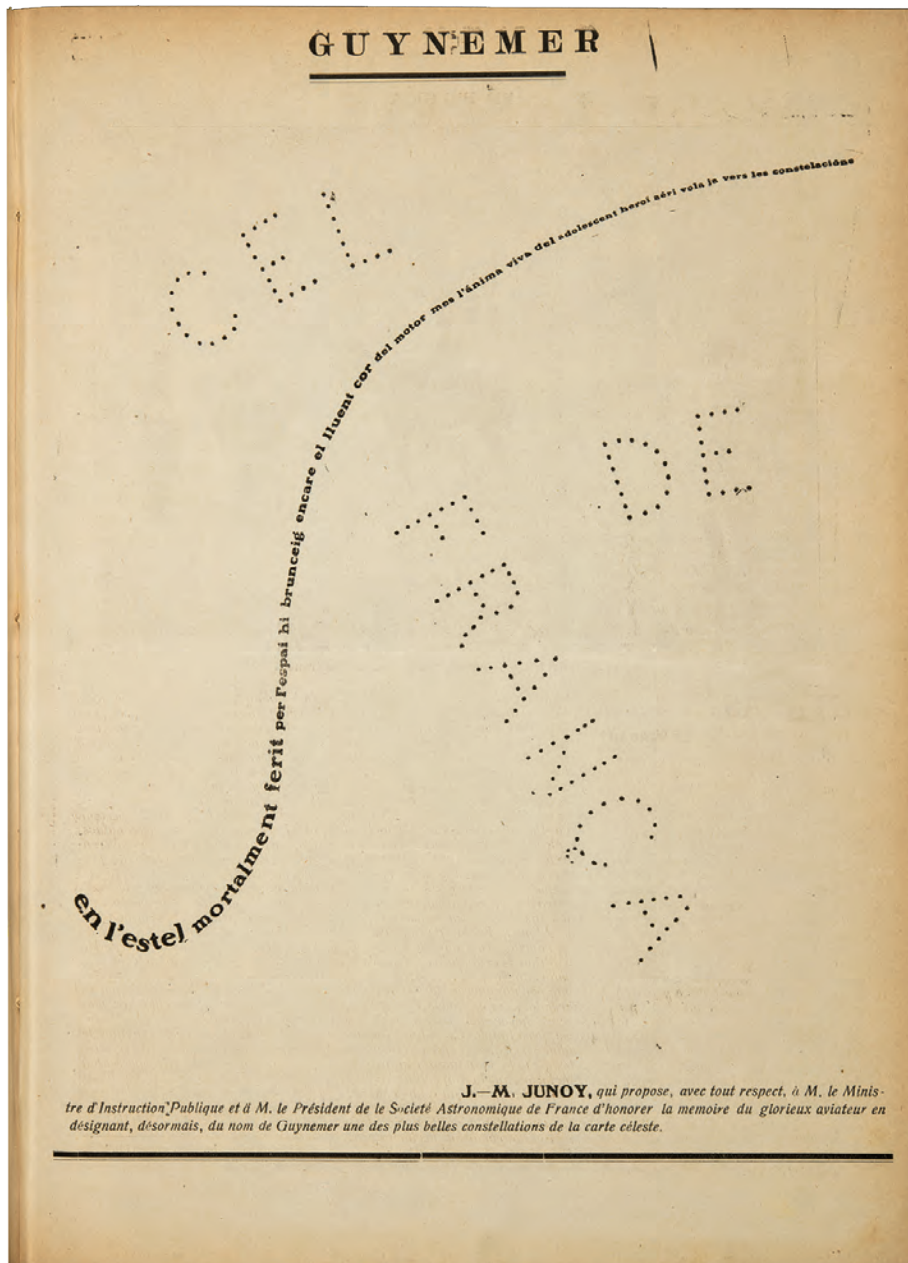
[**Febrer de 1918**] Salvat endega l'efímera *Arc Voltaic*²⁷ amb coberta de Joan Miró. El mateix mes, Junoy, per tal d'assegurar la difusió del seu homenatge a Guynemer, envia el poema en una *plaque* traduïda al francès a Maurras i a Apollinaire. La revista de Salvat en dona notícia al peu d'un text en italià de Torres-García: «J.-M. Junoy ha editat en adaptació francesa [...] el seu poema elegíac GUYNEMER: — En el pentàgrama telegràfic, la cançó de

24. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 76.

25. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1344.

26. Disponible a l'ARCA: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/trocos/id/80/rec/4> [consulta: 3 de març de 2017]

27. APOLLINAIRE, *Œuvres en poétiques...*, pàg. 203.

Josep Maria Junoy, «Oda a Guynemer», *Iberia*, núm 130, Barcelona, 1917, pàg. 9

l'heroi *poilu* del aire cantada per l'espai: — El brau, dansaba ara amb la mòmia d'un Gotha amb el compas perdut: — Flor de patriotisme sagnanta per l'amor de Nostra-Senyora França.» Estem als darrers mesos de la guerra que ha acompanyat en tot moment l'intercanvi de cal·ligrames entre París i Barcelona. Són paroxístics pel que fa a París, bombardejat per l'aviació alemanya: durant les setmanes següents el front s'apropa tant de París que mig milió d'habitants fugen cap al sud. Els representants joves de l'avantguarda comencen a témer de ser presos per «planqués». La revista *SIC* de Pierre-Albert Birot anuncia el mes següent a París la *plaquette* de Junoy. Serà, de fet, l'*acme* del contacte cal·ligramàtic amb París, i també l'inici del refredament. L'entusiasme sense embuts d'Apollinaire en realitat oculta ja els seus propis dubtes davant del lirisme ideogramàtic a causa de l'afebliment de la seva autoritat als cercles literaris i artístics després de l'estrena, el juny de 1917, de *Les mamelles de Tirésias*, com recorda Boschetti.²⁸ Aquí tenim l'«Oda a Guynemer».

El poema és una síntesi entre la forma cal·ligramàtica d'Apollinaire, figurant un contingut verbal —«Dins de l'avió mortalment ferit per l'espai hi brunzeix encara el lluent cor del motor mes l'ànima del pàl·lid adolescent heroi vola ja vers les constel·lacions»— amb l'efecte tridimensional de la caiguda de l'aviador, i també el grafisme dels punts com a «Art poètica». La composició, en una sola pàgina, té una senzillesa formal i una llegibilitat que intensifiquen l'exemple d'Apollinaire.

[Març de 1918] A *Trossos*²⁹, dirigida ara per Foix, s'anuncia justament la publicació del «drama sobrealista» d'Apollinaire, la *plaquette* de Junoy «de venda a les llibreries més importants». Unes pàgines més enllà també es preveu la publicació de *Calligrammes*: «amb dibuixos de Pau Picasso, són anunciats en edició del *Mercur de France* i servits només en subscripció». I just a sota, sense mencionar cap resposta a l'enviament de Junoy, s'anuncia «Una frisança d'estels ha respost a la veu de J. M. Junoy modelada al ritme d'una hèlix. Si de redir un nom, jassia bell, n'esdevé usura, el de Guynemer, resat des d'ara amb la més pura fervor, serà el conjur precís per heure un benifet dels Immortals.» El cert és que el primer que respon no és pas Apollinaire, sinó Charles Maurras a *L'Action française*, diari monàrquic, antidemocràtic, nacionalista i antisemita, el 15 de març. Apollinaire ha estat a l'hospital Villa Molière des del gener. L'article n'elogia la plasticitat amb un menyspreu indiscutible —«une seule phrase artistement jetée en ligne sinueuse sur l'espace nu d'un beau feuillet de Japon»—,³⁰

28. BOSCHETTI, *La poésie partout...*, pàg. 220 i següents.

29. Disponible a l'ARCA: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/trococ/id/107/rec/5> [consulta: 3 de març de 2017].

30. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1709.

però a banda de començar amb unes paraules que devien ferir Junoy —«Un écrivain catalan — mais qui?»— acaba aprofitant per denigrar la poesia de Paul Fort —en això devia estar d'acord amb Apollinaire— juntament amb la intenció: una «idée ancienne» que vol passar pel «dernier truc de la jeune mode parisienne». Junoy esdevé aquell mateix dia una raó per defensar la forma del cal·ligrama: és una de les últimes polèmiques d'Apollinaire. Comença escrivint a Maurras directament, el mateix 15 de març, i la carta és força coneguda:

[...] j'ai été peiné que vous ravaliez au rang de truc une forme d'art que j'ai innovée en 1914 avant la guerre et qui depuis a reçu ses lettres de noblesse, ne serait-ce que ce poème du Catalan Junoy pour demander que l'on donne à une étoile le nom de Guynemer. Croyez-vous bien, cher Maître, qu'un sonnet ou toute autre forme poétique ancienne aurait produit autant d'effet. Non certes! [...] Tandis qu'un calligramme a déterminé la surprise et la surprise est un élément moderne *qui s'il n'est pas et ne peut être l'essentiel ni dans les arts ni dans les lettres, ni ailleurs* n'en est pas moins une chose qui compte. [...] Pour ce qui me concerne, je reçois chaque jour des témoignages d'estime d'Italie, de Catalogne, d'Amérique, du Canada. [...] P.S. — J'ajoute qu'à propos du *Calligramme* de M. Junoy que je viens de recevoir, j'ai le droit de parler car aucun doute, il n'y a rien de nouveau sous le soleil, mais je suis le père d'une forme poétique qui a du moins le mérite d'être un divertissement et qui permet à l'ingéniosité de se donner carrière si toutefois l'inspiration l'accorde.³¹

Apollinaire defensa, com podem llegir, la forma, l'expressivitat i la sorpresa. Ara bé, la missiva també està plena de modalitzadors, de concessions, de dubtes. La defensa de l'avantguarda comença a afeblir-se: el poeta parla de «divertissement».

[Abril de 1918] Apollinaire escriu dues setmanes més tard a Junoy, el 2 d'abril: la carta es converteix el 1920 en el prefaci a *Poemes i Cal·ligrames*:

J'ai été fort heureux de voir et de lire votre beau poème. Je me suis félicité d'avoir imaginé cette plastique poétique, à laquelle vous fournissez son premier chef d'œuvre. Je m'en félicite doublement comme poète et comme Français puis qu'elle permet à l'amitié catalane de s'exprimer si lyriquement, si finement et si délicatement. / J'aurai l'occasion de parler de ce calligramme qui n'est pas le résultat d'un truc comme a écrit Maurras, mais est vraiment le fruit d'une authentique inspiration à la fois lyrique et plastique. / Je m'y connais et vous embrasse.³²

El text és prou important perquè ens hi aturem un moment. Apollinaire distingeix el veure i el llegir: el valor gràfic és l'impacte o «surprise» que rep aquell que s'espera un text. Però la lectura també compta, tal com suggereix a la resposta a Maurras: de fet, lirisme i plàstica hi són repetits fins a tres vegades. La inspiració necessària, mencionada ja al final de la carta a Maurras, és la que fa del divertiment un poema. I de fet Apollinaire declara, dues setmanes abans d'acabar d'imprimir els seus *Calligrammes*, que Junoy és l'autor del «premier chef d'œuvre» del gènere.

Aquell mateix mes, Apollinaire publica a *L'Europe nouvelle* la crònica promesa a Junoy.³³ No aconsegueix revifar *Les Soirées de Paris* i les seves cròniques d'avantguarda es van fent menys abundades. Al text trobem elements quasi textuals de les cartes a Maurras i a Junoy, i els dos adjectius que novament descriuen l'efecte buscat, «parlant et frappant»:

La francophilie catalane se traduit de la façon la plus flatteuse pour la jeune école littéraire française.

Pour célébrer Guynemer, le poète barcelonais J.-M. Junoy a choisi la forme ultra-moderne du calligramme qui est proprement un poème écrit et dessiné.

Sur une page de japon, en points représentant les constellations, on peut lire *Ciel de France* tandis que la chute de l'avion du grand aviateur est figurée par une courbe qui se lit de bas en haut pour indiquer la remontée au firmament de l'âme du héros: «Dans l'appareil mortellement blessé, le moteur, cœur battant, gronde encore, mais voici que l'âme intrépide du jeune héros vole déjà vers les constellations.»

Ce poème est parlant et frappant. C'est une preuve de l'intérêt que présentent ces tentatives nouvelles car ni sonnet ni stances n'auraient pu indiquer plus vivement ce dont il s'agit. À la fin, on lit cette note:

«L'auteur a proposé, le 6 octobre 1917, à M. le ministre de l'Instruction publique et à M. le président de la Société astronomique de France, d'honorer la mémoire du glorieux aviateur en désignant désormais du nom de Guynemer une des plus belles constellations de la carte céleste.»

Ce poème, traduit du catalan, a été tiré sur une feuille in-4° à dix-huit exemplaires sur japon et quatre cent quatre-vingt-quinze exemplaires sur vergé pur fil.

Nous n'oublierons pas la fine et délicate amitié catalane.

Ara bé, la polèmica refreda Junoy: especialment la resposta de Maurras, i inicia un conegut «retour à l'ordre» que no és pas l'únic a defensar tal com recorda Vallcorba Plana.³⁴ Aquell mes d'abril *Trossos* publica el seu darrer número,

31. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 996-1000.

32. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 47.

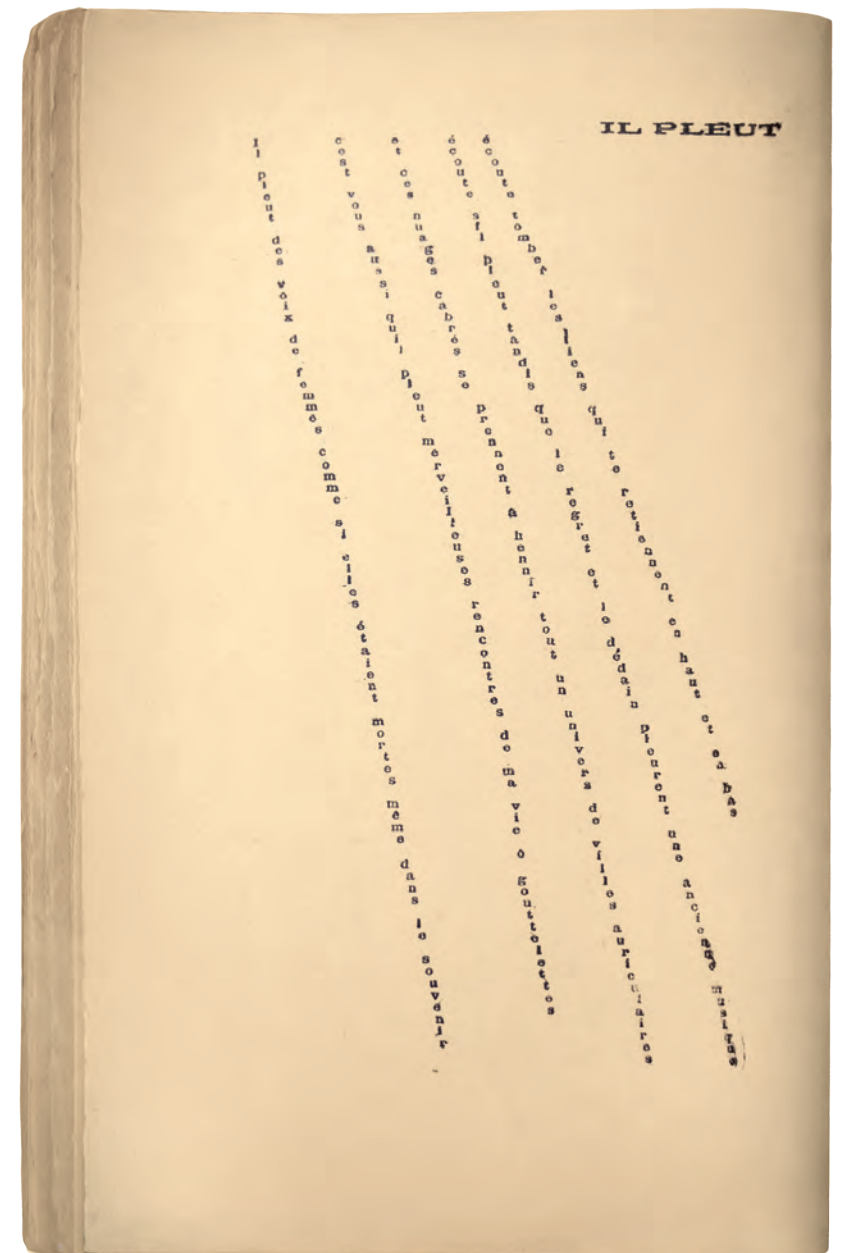
33. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1417-1418.

34. JUNOY, *Obra poètica...*, pàg. 79.

i les darreres paraules de la revista serveixen per anunciar una traducció catalana: «una adaptació catalana del drama sobrealista d'Apollinaire 'Les mamelles de Tirésias' és anunciada per TROSSOS a sos llegidors. Una representació de la mateixa obra procurarà donar-se en sessió privada si un ajut i una col·laboració li són propicis.»

Els darrers mesos de vida d'Apollinaire la cultura catalana apareix en diverses ocasions a les seves cròniques. El 20 de [juliol de 1918], a *L'Europe nouvelle*, Apollinaire parla de «la méditation des jeunes gens qui s'intéressent aux lettres, aussi bien à Paris qu'en province, en Italie, en Catalogne, ou dans la Suisse romande», i també de projectes editorials: «On prête à M. Joan Capdevilla Rovira l'intention de publier en français une anthologie de poètes catalans modernes: J.-M. Junoy, Joaquim Folguera, J. Perez-Jorba, López-Picó, Granger, Draper et Trinitat Catasus, dont un nouveau recueil de poèmes: *La Vila coronada de llum* est impatientement attendu [de fet Catasús publicaria el 1921 un *Vendimiari* que reprenia el títol del darrer poema d'*Alcools*].»³⁵ Recordem que tot just acaba de veure's amb Pérez-Jorba, que publica quatre dies més tard l'entrevista a *La Publicidad* que citava al principi. Finalment, el [14 de setembre de 1918] i sempre a *L'Europe nouvelle*, Apollinaire parla d'una entrevista a *L'Instant* —Pérez-Jorba li deu anar enviant els números— del «peintre catalan J. M. Sert, ami de la France et son hôte»: les seves paraules li permeten situar-se ell mateix entre els artistes joves, «de l'âge des artistes il ne saurait être question. Cézanne, Rodin ont toujours été des jeunes et Renoir est un jeune.» I finalment el 21 de setembre, de Maria Antònia Salvà, traductora de les *Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes: «Les Catalans peuvent goûter maintenant en leur langage cette image parfaite du calme et du repos.»³⁶ És la darrera menció a Catalunya, i les setmanes següents la «grippe espagnole ou asiatique»,³⁷ «plus vorace que la guerre elle-même», va enduent-se amics fins a matar-lo ell mateix.

Unes setmanes més tard, l'1 de desembre de 1918, es publica simultàniament «L'Esprit nouveau et les Poètes», en francès al *Mercure de France* i en català a *La Revista*: el text manuscrit havia de servir a una antologia catalana de poetes moderns feta per Joaquim Folguera, que moriria uns mesos més tard, el febrer de 1919: «La cursa vertiginosa de totes les valors mundials envelleix el suara i actualitza l'endemà. La mort mateixa entra en la conjura i s'endú homes, com Guillaume Apollinaire, la vida sencera dels quals fou una obsessió d'actualitat. Com una liquidació, doncs, de l'instant que s'esmuny, reproduïm aquí la traducció



Guillaume Apollinaire, «Il pleut», *Calligrammes*, París, Mercure de France, 1917, pàg. 60. Archivo Lafuente

35. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1458.

36. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1476.

37. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 1489.

del prefaci que aquell interessant poeta escrigué per a una antologia de lírics d'avantguarda que està a punt de publicar un company nostre. En aquest prefaci, d'un gal·licisme refinadament rudimentari i d'una excel·lent audàcia crítica, hom endevina el notable escriptor que acaba de finir.»³⁸ El text de la conferència —era de 1917— havia decebut els cercles més avantguardistes poc temps després de l'escàndol de *Les Mamelles de Tirésias*, i també havia sorprès el nacionalisme que s'hi manifestava. A Catalunya, en un moment de dubte i tot just acabada la Gran Guerra, la publicació fou una ocasió per indicar l'identitat de «la fine et délicate amitié catalane»: Apollinaire estigué d'acord a esborrar a la traducció catalana la paraula «Espagne» en un paràgraf que de fet ja li reservava un lloc menor: «Les Français portent la poésie à tous les peuples. [...] En Espagne et surtout en Catalogne, où toute une jeunesse ardente, qui a déjà produit des peintres qui honorent les deux nations, suit avec attention les productions de nos poètes.»³⁹

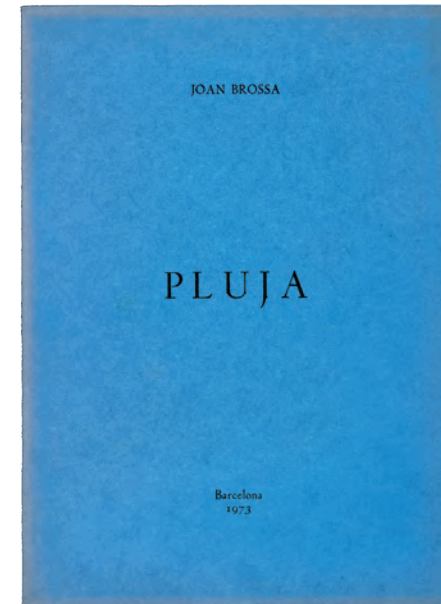
Punt d'arribada: una poesia visual catalana?

Apollinaire havia tingut doncs un paper determinant en la penetració del grafisme en els poemes a Catalunya: un paper que havia estat reivindicat per les dues bandes. Ara bé, i ja a les primeres realitzacions catalanes, el gust per la forma escaïda, pel grafisme fort, el pes que amb Junoy havia tingut el cubisme i els seus primers «papiers collés» havien generat tota una sèrie de provatures que no eren, en cap cas, simples adaptacions de la forma cal·ligramàtica. «Un amic» o «Art poètica» de Junoy assenyalaven formes que encara resultarien vàlides cinquanta anys més tard. La seva verticalitat, disposició acurada, l'ús quasi exclusiu de la tipografia per damunt del manuscrit, també havien caracteritzat els cal·ligrames de Salvat-Papasseit, tot i que aquests darrers tenen sovint una dimensió narrativa. A l'entrevista amb Pérez-Jorba, Apollinaire dona unes indicacions que descriuen perfectament l'eficàcia expressiva d'una pràctica, la coexistència de la grafia i la tipografia, que anava ja més enllà de la seva pròpia obra. Apollinaire segurament tenia al cap l'«Oda a Guynemer» que havia marcat el punt àlgid del diàleg amb Catalunya:

Il n'existe pas de relations entre le cubisme et la nouvelle orientation littéraire. Les peintres cubistes se servent d'éléments accessoires, d'éléments extérieurs pour construire leurs œuvres. Leurs œuvres sont essentiellement destinées aux regards des spectateurs devant lesquels elles exhibent, pour ainsi dire, le secret de leurs volumes

38. Disponible a l'ARCA: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revista/id/193/rec/77> [consulta: 4 de març de 2017]

39. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*



Joan Brossa, *Pluja*, Barcelona, 1973

et le jeu de leurs dimensions. Ce sont bien plutôt des œuvres d'analyse, analyse simple chez les uns, complexe chez les autres. Les nôtres, au contraire, s'acheminent directement vers l'esprit, auprès duquel elles remplissent plutôt une fonction de synthèse; ce n'est pas pour rien qu'elles sont lyriques.⁴⁰

Catalunya era una terra d'avantguarda poètica i on algunes tècniques de la plàstica i del disseny ja havien anat més enllà que el mestre: recuperar materials, intervenir-hi, barrejar-los amb missatges, multiplicar les referències, disposar-ho tot perfectament i treballar amb un grafista suposava que les maneres de ser poeta i els gestos que això suposava s'anaven multiplicant.

Un cop passats els anys 1920, el cal·ligrama s'esmuny. I reneix primer a l'estudi d'un jove Joan Brossa que s'hi dedica ben aplicadament en els seus primers «Poemes experimentals» de 1941. Brossa volgué reivindicar l'obra de Salvat —amb qui tenia més proximitat ideològica— però tractà amb menyspreu tant l'obra de Junoy com la d'Apollinaire, quan de fet havien obert camins que són ben representats a la seva obra. Parlant a Lluís Permanyer, afirma:

40. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose...*, pàg. 993.

Es la primera vez que en Cataluña se hace algo parecido, con lo que el calificativo de poesía de vanguardia adquiere en este caso un contenido tan auténtico como justo. No creo que sea adecuado afirmar que los caligramas de Apollinaire, el entrañable amigo que Picasso eternizó en un dibujo con la cabeza vendada a consecuencia de una herida en el frente, ni los de sus epígonos indígenas Junoy y Salvat-Papasseit sean precedentes a tener en cuenta. No olvidemos que aquellos ejercicios que llevaban por la calle de la amargura a los pacientes cajistas suponían el pleno empleo del tradicional código literario y la única licencia consistía en olvidar la uniforme horizontalidad para así evocar con nuevas formas el contenido de la composición.⁴¹

Amb força mala bava, Brossa no és del tot just amb els seus precedents, com hem pogut veure. I de fet a la seva poesia visual hi ha força homenatges a Apollinaire, cadascun proposant nous espais per al diàleg entre el grafisme i el tipografisme, fins a arribar a la pàgina en blanc. Apollinaire va transmetre a la «jeunesse ardente» catalana una potencialitat que Brossa no deixà mai d'activar. El primer esborra el que molestava més Brossa, el codi literari, i deixa només la línia; el segon, de caire més polític, retalla la paraula «pólizas» amb un angle que Junoy havia utilitzat al text crític sobre Boccioni «Estela»; el tercer realitza amb tisores i no amb paraules el programa del títol; el darrer, un llibre complet i editat el 1973, deixa la pàgina a l'aire lliure —les gotes de pluja hi van caient i revelant el volum i matèria del paper.

Avantguardes

41. «La poesía visual de Joan Brossa», sense referència de data. Arxiu de la Fundació Joan Brossa [DP 304].

L'eix París-Barcelona dins la geografia mundial de les avantguardes artístiques (1920-1939). Del qüestionament a la consolidació de la centralitat de París

Béatrice Joyeux-Prunel

La posteritat, desinformada pel mite del París dels feliços anys vint, no sap gaire que, per a les avantguardes artístiques internacionals, els anys 1920 van ser una època de desafecció general respecte a París, desafecció que es va estendre fins al començament dels anys 1930. La represa de la projecció artística parisenca i de la centralitat de París en les trajectòries internacionals de les avantguardes s'ha de situar en els anys 1934-1935. El surrealisme va esclafar el domini simbòlic del constructivisme i de les xarxes abstractes i va esdevenir l'etiqueta més desitjada per als que, arreu del món, volien començar una carrera d'avantguarda. En aquest procés a la vegada artístic, mercantil i geopolític, les xarxes catalanes hi van tenir un paper important. Des d'un punt de vista d'història transnacional de l'art, l'objecte d'aquest article tracta de resituar l'eix París-Barcelona, pel que fa a les arts plàstiques modernes, en un mapa geogràfic més ampli, el del mercat i de la geopolítica internacional de l'art modern constituït des dels anys 1890. El paper d'aquest eix regional va ser essencial en l'evolució més general de les trajectòries internacionals de les avantguardes artístiques i en la recomposició de la seva manera de veure la geopolítica internacional de l'art modern.

Els anys 1920: desafecció internacional envers París

Al final de la guerra, la idea de la centralitat de París estava molt arrelada entre les avantguardes europees. Els artistes, com ara Piet Mondrian dels Països Baixos, Joan Miró de Catalunya, Tarsila do Amaral del Brasil, Joaquín Torres García de l'Uruguai, Max Ernst d'Alemanya..., per citar noms coneguts, van tornar a París pràcticament de tot arreu. Es van unir a una diàspora artística cosmopolita que havia arribat de tot el món a partir dels anys 1900 per dedicar-se a l'art modern a París i intentar fer-se conèixer. Hi havia un model que inspirava tothom —i sobretot els espanyols—, Picasso, que des de 1912 s'havia convertit en l'artista d'avantguarda més conegut a Europa.¹ Alguns alimentaven grans esperances: a

1. Vegeu Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, París, Gallimard (Folio Histoire, 249), 2016; «¿Exponer al cubista sin cubismo? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania —e incluso al mundo entero— del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914)», dins *Picasso. Registros Alemanes* [cat. exp.], Màlaga, Museo Picasso, 2015, pàg. 258-273.

l'estiu de 1919, Mondrian va tornar a París convençut de canviar l'art modern pel neoplasticisme² i Miró, més jove, hi va arribar el febrer de 1920 ple d'ambicions:

La tradition française est interrompue. [...] J'ai une confiance absolue *dans l'intervention salvatrice* de l'art catalan.³

Tanmateix, a partir de 1920, cada vegada més artistes van caure en el desànim, sobretot els estrangers que havien de fer front a massa obstacles a París. El febrer de 1920, Mondrian decideix deixar la pintura per no veure's obligat a continuar pintant flors per sobreviure.⁴ A Miró no li semblava que l'èxit fos a prop, tot i que feia algunes exposicions gràcies a la xarxa parisenca de la galeria Dalmau.⁵ El febrer de 1921, Picasso va mostrar les seves teles al marxant Léonce Rosenberg, que donava suport al cubisme, però Rosenberg desitjava més aviat signar un contracte amb Picasso i no es va interessar gaire pels formats excessivament grans i els colors alegres de Miró, i encara menys pels seus paisatges catalans com *Hort amb ase* (1918, Museu d'Art Modern d'Estocolm).

Rosenberg promovia l'Effort moderne (nom de la seva galeria i de la seva revista), és a dir, la producció de trames de signes cubistes de colors esblaimats, natures mortes imperturbables de Juan Gris, Jean Metzinger, Georges Braque o Henri Hayden...⁶ Com molts joves artistes estrangers, Miró va quedar relegat als marges de l'art parisenca. A partir de 1921 se'l troba prop de Max Jacob, el poeta místic de pantalons foradats, «qui tenait ses assises tous les mercredis après-midi» al peu del Sacré Cœur.⁷ Freqüentava André Masson, jove pintor marginal com ell, que està instal·lat en un taller contigu al seu al 45 del carrer Blomet, que Miró

rellogava al seu compatriota Pablo Gargallo.⁸ En aquest «Paris des misérables où logeaient uniquement des travailleurs nord-africains»,⁹ va recordar més tard Masson, s'anava fent la viu-viu amb petites feines. Hi havia altres artistes cansats del cubisme, amb una pintura cada vegada més fantasiosa, com ara Élie Lascaux o Jean Dubuffet.¹⁰ La crisi de renovació estètica també preocupava altres pintors, com Francis Picabia i Georges Ribemont-Dessaignes, antics cubistes que el 1919 s'havien unit a l'aventura dadà.

Aquests artistes podien entendre els seus amics escriptors que estaven patint una crisi similar de renovació generacional¹¹ en la qual cal incloure l'aparició d'una nova avantguarda literària a París, especialment el grup de *Littérature*, constituït al voltant d'André Breton, que a partir de 1924 lluitaria per acaparar l'etiqueta «surrealisme». Es pot apreciar una comunió de malestar entre escriptors i artistes a les petites revistes dadaïstes de l'època.¹² Els anys 1923-1924, la crisi arriba al súmmum per a tothom: André Breton anuncia que no escriurà més, Éluard desapareix, Dubuffet renuncia a pintar i torna als negocis del seu pare, comerciant de vins, i alguns ja fa temps que han deixat París, com Theo Van Doesburg o Alexandre Archipenko.

La situació general de l'art modern en el camp internacional no ajudava a trobar una sortida al problema. Des que havia tornat la pau, l'avantguarda parisenca estava subjecta a lògiques mercantils cada vegada més imperatives. Durant els anys 1910, alguns artistes plàstics com Chagall, els Delaunay o Le Fauconnier havien pogut portar a terme una carrera internacional de manera autònoma. Aquests artistes havien exposat en els salons, s'havien fet conèixer a la premsa i les revistes, havien exposat a l'estranger amb l'ajuda de crítics, poetes i marxants, però sense dependre totalment d'ells. D'ara endavant s'haurien d'iniciar en l'àmbit comercial. Però les seves possibilitats s'havien reduït amb la consagració de les generacions fauvista i cubista i, sobretot, amb l'adveniment d'una segona generació d'epígons cubistes que s'havien fet conèixer aprofitant la represa econòmica de 1916-1917. Els galeristes que disposaven d'un establiment reconegut buscaven un art proper al dels anys 1910 (fauvisme assenyat de Derain o cubisme consolidat de Braque, al qual Juan Gris, per exemple, li costava molt sotmetre's).

2. Michel Seuphor situa la tornada al febrer de 1919, Michel SEUPHOR, *Piet Mondrian*, París, Séguier, 1987, mentre que Carel Blotkamp la situa cap al juny de 1919, Carel БЛОТКАМП, *Mondrian: The Art of Destruction*, traduït del neerlandès a l'anglès per Barbara Potter Fasting, Londres, Reaktion Books, 1994.

3. Joan Miró al seu amic Ràfols, s. d. [març de 1920], carta citada per Rémi LABRUSSE, *Miró: un feu dans les ruines*, París, Hazan (Collection 35/37), 2004, pàg. 12.

4. Piet Mondrian, carta del 9 de febrer de 1920 a Theo van Doesburg citada per Susanne DEICHER, *Piet Mondrian: Protestantismus und Modernität*, Berlín, Reimer, 1995, pàg. 197.

5. Va participar en el Saló de Tardor, perdut en una exposició d'art català dominada pel noucentisme. Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4 (2009), disponible a: <http://ceec.revues.org/index2711.html> [consulta: 23 de maig de 2010]; I Oscar COSTA RUIBAL, *L'imaginari imperial: el Noucentisme català i la política internacional*, Barcelona, Institut Cambó, 2002.

6. Rosenberg privilegiava els formats 30, 25 i 10, o sigui amb el costat «llarg» dels quadres de 92, 81 i 55 cm. Segons Christian DEROUET, «Le cubisme "bleu horizon" ou le prix de la guerre. Correspondence de Juan Gris et de Léonce Rosenberg 1915-1917», *Revue de l'Art*, 113 (1996), pàg. 40-64, pàg. 50.

7. André MASSON, «À Joan Miró pour son anniversaire», s. d. (1973), dins André MASSON, *Le rebelle du surréalisme: écrits*, antologia de Françoise LEVAILLANT, París, Hermann (Collection Savoir sur l'art), 1994, pàg. 86.

8. Sobre les línies següents, vegeu Agèns DE LA BEAUMELLE (cur.), *Joan Miró 1917-1934: la naissance du monde* [cat. exp.], Centre Pompidou, París, París, Éditions du Centre Pompidou, 2004.

9. André MASSON, «45, rue Blomet», dins Françoise Levaillant, *Le rebelle du...*, pàg. 76.

10. Sobre Élie Lascaux, vegeu Xavier VILATÓ, *Élie Lascaux: un enfant du paradis*, París, Skira Flammarion, 2009; *Élie l'enchanteur* [cat. exp.], Limoges, Musée des beaux-arts de Limoges – Palais de l'Évêché, 2011.

11. Norbert BANDIER, *Sociologie du surréalisme*, París, La Dispute, 1999.

12. Vegeu, per exemple, els boscos gravats de Dubuffet que il·lustren un poema dissortat de Vitrac a la revista dadaïsta *Aventure*, 2 (desembre de 1921), pàg. 13-15.

El mercat també començava a privilegiar una altra mena d'obres, més «primitives», d'una banda l'art exòtic cada vegada més en voga a l'època de la *Revue nègre*, del descobriment fascinant del jazz i de les cultures llatinoamericanes i, de l'altra, un art de caràcter popular, que de vegades es venia a Montmartre, i del qual Utrillo esdevenia la firma més valorada. Els innovadors no venien.

Ni tan sols adaptant-se als desitjos del mercat, no hi havia res segur. Els que tenien diners pagaven per exposar, en particular a Montparnasse on pocs galeristes van deixar un record de compromís amb els seus artistes. Per tant, valia més ser ric. Així, la brasilera Tarsila do Amaral es va adaptar molt ràpidament a les modes de l'època —modes tant de vestir com pictòriques, atès que l'art primitiu era molt apreciat— i es va poder fer un lloc en un segment restringit del camp de l'art parisenc, a més d'exercir l'important paper d'introdutora de l'art modern de París al Brasil.¹³

D'altres, tanmateix, sobretot els més joves i els estrangers, estaven menys dotats de capital simbòlic, social i econòmic. L'espai social dels medis literaris, bars i petites galeries els resultava força accessible, si més no quan havien aconseguit relacionar-se amb els entorns literaris, però això gairebé mai els ajudava a vendre. Les xarxes nacionals permetien exposar en grup i de vegades fins i tot individualment en un cafè o un restaurant.¹⁴ Miró es va beneficiar de les seves amistats literàries i catalanes, però sense gaire èxit. El millor, per a la majoria, era tornar al seu país, on d'altra banda sovint s'havia creat un mercat. Així doncs, molts se n'anaven. Els altres, els que es quedaven a París, abandonaven les belles arts per l'arquitectura, la decoració, el cinema, els decorats teatrals, el cartellisme, una trajectòria que van emprendre moltíssims antics pintors cubistes o abstractes estrangers a París.¹⁵

Última solució: marxar allà on hi havia més efervescència artística. Va ser el camí que van emprendre molts artistes constructivistes, que a partir de 1922 es van dirigir a Weimar, a Berlín i fins i tot a les capitals d'Europa central molt més obertes a l'art abstracte que París.¹⁶ Allà hi havia un altre model

artístic i social: no un mercat de belles arts centrat en unes obres i unes firmes úniques, sinó una cadena integrada d'escoles —com la Bauhaus i el seu equivalent hongarès—, de tallers, fins i tot de botigues, que donava lloc a encàrrecs d'arquitectura, de decoració i de disseny en què el treball era col·lectiu i on calia transmetre, servir, fer-se entendre. La geografia d'aquesta nebulosa, que aviat adquireix coherència amb carreres, rivalitats i xarxes, és molt diferent de la geografia tradicional de l'art modern des de la fi del segle XIX. Cap a 1926, per a la majoria de les avantguardes europees, la modernitat de París ja no és la referència. Els pintors de Berlín, Weimar, Colònia, Praga, Viena, Budapest, Milà, però també de Barcelona, s'inspiraven en la *pittura metafisica* de Giorgio de Chirico, en l'abstracció geomètrica de Kandinski reclutat per la Bauhaus, en les reproduccions d'art constructivista rus que circulaven per les revistes, en la nova objectivitat alemanya i en la iconografia constructivista de «l'era de la màquina». Fins i tot en Salvador Dalí, jove estudiant a l'Acadèmia de Madrid. A París, per contra, apareixien poques tendències artístiques noves, a diferència del que succeïa en els medis literaris i musicals o en el camp de les arts decoratives i industrials, que estaven en ebullició. El món artístic parisenc estava centrat en ell mateix. En donen testimoni les revistes modernes de l'època, molt patriotes, hostils a l'art alemany, envejoses dels artistes italians, rarament interessades en l'art rus, que ignoren l'estranger,¹⁷ excepte la revista de Le Corbusier, *Esprit nouveau*. I també en donen fe, fins i tot, les activitats molt literàries i centrades en París de la jove avantguarda dadaïsta parisenc, aviat etiquetada com a surrealista. Fins a l'any 1926, els surrealistes, incloent-hi Breton, només admiren sense reserves el cubisme de Picasso.

Miró, un català que es queda a París, surrealista per fracàs.

El redreçament de la seva trajectòria a París

En aquest estat de coses, la trajectòria del pintor català Joan Miró, que es va quedar a París, adquireix un caràcter excepcional, i més encara si tenim en compte que els artistes espanyols ja no anaven tant a París. Miró va acabar triomfant, com sabem, però va necessitar cinc anys. Aquesta trajectòria ascendent va ser fruit de diverses circumstàncies, a banda de requerir paciència:

- El suport familiar i el fet de tornar regularment al seu país per recarregar-se d'energia.

13. Sobre Tarsila do Amaral i el seu paper en les relacions entre el modernisme brasiler i el mercat parisenc, vegeu Ana Paula CAVALCANTI SIMIONI, «Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation», *Perspective*, 2 (2013), en línia <<http://perspective.revues.org/3893>>; DOI: 10.4000/perspective.3893 [consulta: 30 de juny de 2015].

14. Sobre les xarxes llatinoamericanes a París, vegeu el lloc web dirigit per Michele GREET, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*, George Mason University. Disponible a: <http://chnm.gmu.edu/transatlanticencounters/>.

15. Sobre aquesta evolució sociològica general, vegeu Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, París, Gallimard (Folio Histoire), 2017.

16. Vegeu Béatrice JOYEUX-PRUNEL, «Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches», *Artl@s Bulletin* 4, 1 (2015). Disponible a: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>.

17. Sobre l'hostilitat parisenc a l'art alemany, vegeu Marie GISPERT, *L'Allemagne n'a pas de peintres: Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deuxguerres, 1918-1939*, tesi doctoral en història de l'art no publicada, París I Panthéon Sorbonne, 2006. Sobre *Esprit nouveau*, vegeu «*L'Esprit nouveau: le purisme à Paris, 1918-1925* [cat. exp.]», París, Réunion des musées nationaux et Grenoble, Musée de Grenoble, 2001.

- El suport dels amics que s'havien quedat al país.
- L'entrada —per defecte, *per fracàs* de fet, i per raó d'encreuaments socio-lògics i geogràfics crítics no programats— a les xarxes de «pintors poetes» associats al surrealisme.
- El suport —relatiu—, primerament amistós i després crític i comercial, dels surrealistes.
- El rebuig a limitar-se a aquest suport.
- El creixement del mercat de l'art.
- En darrer lloc, la xarxa de Picasso, entre París i Barcelona.

Miró torna a pintar a l'estiu de 1921, animat per l'estada estival a Catalunya i pel retrobament amb els amics. *La Granja* (1921-1922, Washington, Nacional Gallery), acabat a la primavera de 1922, manté l'ambient pagès de les teles precedents, però sense les tonalitats acolorides. La terra sembla cremada, els blaus estan desllustrats i els tons són terrosos, típics del cubisme «clàssic». Miró havia aplicat, sobre un fons pagès, quadrats i discos gairebé odiosos, com si necessités recloure-hi les formes abstractes imposades per l'universalisme cubista. El quadre va passar l'examen del marxant Léonce Rosenberg, que el va enviar al Salon d'Automne de 1922, amb despeses a càrrec del pintor. L'any següent, el galerista va retornar la tela al jove pintor i li va proposar que la retallés per vendre-la millor...¹⁸

Miró ho va entendre. Va abandonar el medi de l'Effort moderne i a partir d'aleshores va deixar de banda el cubisme. «Je briserai leur guitare!»¹⁹ Com molts altres artistes en dificultats, va decidir fer-se «peintre-poète».²⁰ Freqüentava, amb Masson, un grup de joves escriptors més o menys propers de la nebulosa surrealista, sobretot Michel Leiris i Roland Tual, que van fer anar els amics de Breton al carrer Blomet. Una primera visita d'Aragon, Éluard i Naville va donar lloc a d'altres de Breton i Jacques Viot, el febrer de 1925. Viot, gerent de la galeria de Pierre Loeb oberta a l'octubre de 1924 al carrer des Beaux-Arts, es va comprometre amb Miró i li va proposar fer-se càrrec de tota la seva producció. Miró va interessar llavors Breton, que sempre preferia que el primer pas el fes el mercat.

El surrealisme, molt jove en el camp literari, coincidia amb les expectatives d'artistes en posició d'entrisme en el camp artístic parisenc, tant joves al començament de la seva carrera (Miró, Masson, Yves Tanguy), com no reconeguts (Pierre Roy) o en procés de reconduir la seva trajectòria cap a París (Max Ernst, Paul Klee, Hans Arp, Man Ray). Aquests artistes necessitaven avals literaris,

18. LABRUSSE, *Miró: un feu...*, pàg. 50.

19. André MASSON, *Le Plaisir de peindre*, París, La Diane française, 1950, pàg. 136, dins MASSON, *Le rebelle du...*, pàg. 25.

20. André MASSON, «À Joan Miró pour son anniversaire», dins MASSON, *Le rebelle du...*, pàg. 87.

suports crítics i xarxes per orientar-se cap als marxants. Per a Miró, l'opció surrealista també va ser fecunda estèticament. L'any 1924, la seva pintura comença a omplir-se tot d'un cop de formes innumbrables, signes gràfics, animals i desfiguracions agressives o iròniques. El mateix Miró va relacionar aquesta evolució amb el contacte amb els surrealistes.²¹

Tanmateix Miró es reservava el dret d'exposar i vendre fora de la xarxa surrealista. Igual que Ernst, Arp i Klee. Associant una etiqueta literària virulenta (el surrealisme) i estratègies de promoció dirigides a públics en recerca de distinció s'arribava a un mercat més ampli. Perquè els surrealistes havien esdevingut molt ràpidament el nou terror dels entorns mundans elegants i adinerats i, fins i tot, dels balls de l'aristocràcia parisenca. El juny de 1925, a la galeria Pierre, es va inaugurar la segona exposició personal de Miró, que aleshores tenia 32 anys. La targeta d'invitació aplegava les firmes dels surrealistes, talment com si l'exposició hagués estat un manifest del grup. La premsa va destacar la presència d'una nombrosa representació mundana en el vernissatge: la duquesa de Clermont-Tonnerre, el comte Élie de Gaigneron, Natalie Clifford-Barney, la senyora de Lanux, el príncep de Suècia...²² Després d'un èxit així, a Breton li resultava impossible no reproduir les obres de Miró a *La Révolution surréaliste* (núm. 4 i 5).²³ El pintor començava a guanyar diners. Va escriure al seu amic i crític Sebastià Gasch:

Ceci, ajouté à la vente d'œuvres antérieures à la signature [du contrat avec Viot] [...], me permet de vivre à l'aise, avec des moyens autonomes, et de mener la vie mondaine que chaque jour je me vois obligé de mener. Le but de l'artiste n'est pas de vivre en ermite [...]. Quel que soit notre mépris de l'argent, le fait de gagner sa vie donne de l'audace et de l'autorité. Dans les familles bourgeoises telles que les nôtres, tout ce qui compte c'est que le fils gagne de l'argent.²⁴

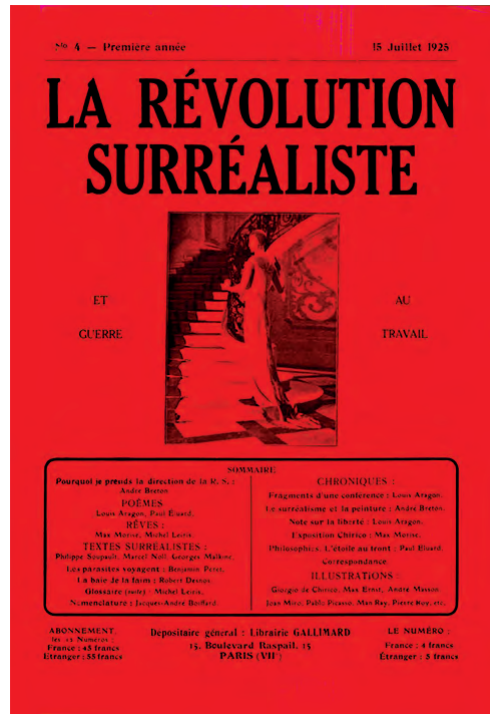
Els esdeveniments surrealistes, com ara l'exposició de «peinture surréaliste» a la galeria Pierre el novembre 1925, aportaven un èxit d'escàndol. Miró va tornar a escriure a Gasch:

21. Així en una carta a Michel Leiris (10 d'agost de 1924): «Je travaille furieusement; les littérateurs, vous tous mes amis, m'avez beaucoup aidé et facilité la compréhension de maintes choses. Je pense à notre causerie où vous me dites que vous partiez d'un mot quelconque, voir ce qu'il donne. J'ai fait une série de petites choses sur bois, où je pars d'une forme donnée par celui-ci». Vegeu Joan MIRÓ, *Écrits et entretiens, choisis, présentés et annotés par Margit Rowell*, París, D. Lelong, 1995, pàg. 97-98.

22. «La boîte à couleurs», *Action* (15 de juny de 1925), dins *Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 320.

23. *Paisatge català (El Caçador)* (1924, Nova York, Museum of Modern Art), reproduït dins *La Révolution surréaliste*, 4 (15 de juliol de 1925), pàg. 15.

24. 28 de setembre de 1925, carta de Miró a Sebastià Gasch citada dins *Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 328.



La Révolution surréaliste, núm. 4, París, 15 de juliol de 1925

Je suis ravi de la tempête que j'ai provoquée. C'est notre spécialité. Le jour du vernissage de cette exposition (à minuit), la rue Bonaparte était militairement investie par quelques policiers. La salle aussi. Les tableaux ont dû être assurés. Plus de mille personnes sont venues, bien qu'il ait neigé ce jour-là.²⁵

Les coses anaven bé, sobretot perquè Miró exposava en galeries que, a diferència de la galeria surrealista que va fer fallida molt ràpidament, diversificaven la seva producció.²⁶ El març de 1926, el pintor es va traslladar a un

25. Miró, carta a S. Gasch, París, 25 de novembre de 1925, citat dins el catàleg de l'exposició *Joan Miró 1917-1934: la naissença del món*, Centre Pompidou, París, galeria 1, del 3 de març al 28 de juny de 2004, amb direcció d'Agèns de la Beaumelle, París, Éditions du Centre Pompidou, col·lecció Classiques du XXe siècle, 2004, pàg. 323.

26. A més de Miró, Pierre Loeb havia contractat Pascin (1924), Utrillo i Gromaire (1927). L'any 1927 continuava proveint la seva galeria mitjançant contractes (no exclusius) amb artistes tan diversos com l'antic fauvista Raoul Dufy, l'escultor Alberto Giacometti, encara lluny dels surrealistes, i el pintor abstracte Jean Hélion. Vegeu *L'Aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre, Paris, 1924-1964* [cat. exp.], París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979.

taller més gran, a Montmartre, al 22 del carrer Tourlaque, prop d'on vivia Max Ernst. Va ser precisament en aquesta època quan Picasso va recomanar Ernst i Miró a Diaghilev per als decorats i el vestuari del ballet *Roméo et Juliette*. «J'apprends que vos collègues travaillent pour Diaghilev? —sembla que va declarar Picasso a Breton. Voilà un bon sens des affaires! Au moment où vous recevez un chèque, vous collaborez avec des russes blancs. Ainsi est la célèbre rigueur des vôtres.»²⁷ Això explica la «protesta» de Breton i Aragon, moguts per l'enveja, contra aquests dos traïdors.²⁸ Picasso posava de manifest les contradiccions dels surrealistes que, a més a més, amagaven la seva activitat a les sales de venda. L'estrena del ballet a Montecarlo, el 4 de maig de 1926, va anar seguida per l'estrena a París, al teatre Châtelet, dues setmanes més tard. Miró creuava el Sena. La geografia de les exposicions ulteriors a París confirma la seva trajectòria ascendent, geogràfica i mercantil: el mes d'abril de 1928, Pierre Loeb el va fer exposar en els nous locals de la galeria Bernheim, al Faubourg Saint-Honoré, la zona de les galeries de prestigi. Mentre preparava l'exposició, Miró va escriure a Ràfols:

Je suis encore [...] à travailler dur pour l'exposition qui ouvre le 1^{er} mai [...] ([...] Faubourg Saint-Honoré) dans laquelle je veux me jeter à corps perdu.²⁹

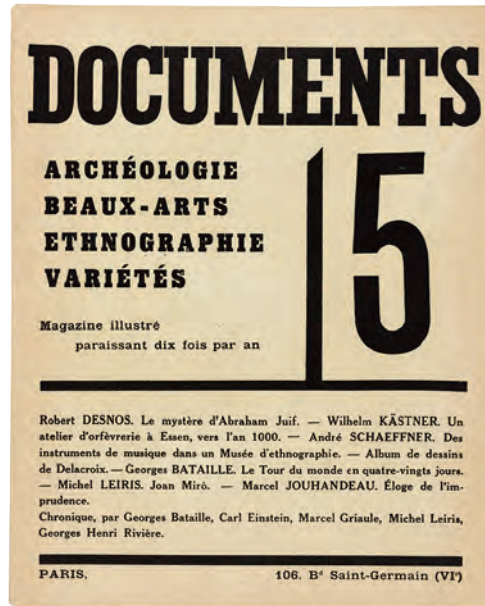
El desembre de 1928 va participar en una exposició d'«Œuvres de Maîtres de la peinture contemporaine» al carrer La Boétie, el catàleg de la qual tenia un prefaci d'André Salmon, amic dels cubistes consagrats. Del 2 de desembre de 1928 al 17 de gener de 1929, en plenes festes de Nadal, també va exposar a la cantonada del carrer de Sèze.³⁰ Així doncs, havia passat al barri de la Madeleine, el més prestigiós del mercat de l'art viu. Entre el «període Rive Gauche», cap a la banda del carrer de Seine (el barri dels editors, on rarament es venien obres i on les galeries eren més aviat rebotigues), i el «període Madeleine», la transició pel teatre Sarah Bernhard, a la plaça del Châtelet, va ser tant social com geogràfica atès que el públic de *Roméo et Juliette* era el dels Ballets Russos. Dues xarxes havien contribuït a aquesta ascensió: les relacions mundanes dels surrealistes i les de Picasso. A més a més del rebuig intel·ligent per part de Miró de l'exclusiva imposada pel grup surrealista.

27. Segons John RUSSELL, *Max Ernst: Life and Work*, Nova York, H. N. Abrams, 1967, pàg. 87, dins *Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 326.

28. Louis ARAGON, André BRETON, «Protestation», *La Révolution surréaliste*, 7 (juny de 1926), pàg. 31.

29. Miró a Ràfols, Montroig, 7 de febrer de 1927 (*Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 334).

30. Exposició «Borès, Boschère, Miró, Gómez de la Serna, Kristians Tonny», galeria Quatre Chemins, carrer Godot-de Mauroy, 18.



Documents, núm. 5, París, octubre de 1929

Miró va modelar més que mai les activitats amb Picasso: diàleg amb l'art antic (*Interiors holandesos*), tornada als procediments clàssics (esbossos de preparació, quadriculació), treball en sèries, la qual cosa indica que hi havia demanda. Com Picasso, mantenia els seus treballs en secret: «Alors Miró, que signifie ce silence?».³¹

Un cop iniciats, presentats, etiquetats com a surrealistes i establerts en el mercat de l'art, els artistes ja no necessitaven el grup de Breton. En plena crisi del surrealisme, l'any 1929, Miró va rebutjar l'activitat col·lectiva i la «discipline de caserne».³² Però al mateix temps s'obria un nou mercat a Brussel·les gràcies a la xarxa surrealista d'aquesta ciutat, on havia acudit l'any 1928 per a l'exposició Arp.³³ El maig de 1929, en una exposició de Miró a la galeria Le Centaure de Brussel·les, el catàleg no va fer cap al·lusió al surrealisme. El mes

d'octubre de 1929, quan Michel Leiris va publicar a *Documents* (núm. 5) l'article «Joan Miró», va situar l'artista fora del moviment surrealista. Miró havia esdevingut Miró. I la seva trajectòria ja feia enveja a Catalunya.

Quan es volia ser surrealista i anar a París. Com Dalí

La generació de Miró havia detestat París. I Miró havia arribat al surrealisme casualment, o per fracàs. No tenia cap interès a continuar-hi associat. Tanmateix, la seva trajectòria va contribuir a establir un sistema en què tothom va desitjar anar a París i va acabar dient-se que per ser d'avantguarda calia ser surrealista i no pas abstracte o constructivista. La difusió internacional del surrealisme va contribuir a aquest canvi i també va permetre ressuscitar el moviment, que estava agonitzant. Aquesta qüestió no es pot abordar de manera difusionista, en el sentit d'una fletxa que surt de París cap a unes preteses «perifèries» en posició de recepció. Va ser més aviat un fenomen d'anada i tornada del qual es pot pensar, si més no pel que fa al camp artístic, que *en primer lloc* es va basar en estratègies locals d'afirmació d'un mateix en l'àmbit internacional —el cas de Dalí n'és el millor exemple— i alhora en un procés mimètic on s'intentaven reproduir trajectòries d'èxit cap a París. El surrealisme, una opció artística entre d'altres, va esdevenir de sobte la més interessant en el nou equilibri internacional de les avantguardes.

La primera difusió del surrealisme cap a Espanya va ser literària i no va contribuir especialment a estendre l'art surrealista, si és que es pot parlar d'art surrealista abans de l'any 1929 de tant reduït com era el nombre d'artistes. I encara va incidir menys en els artistes plàstics.³⁴ A més, el 1927 la denominació surrealista no tenia caràcter estratègic a Barcelona, on París havia deixat de ser la referència de les avantguardes artístiques. Les avantguardes barcelonines s'havien inclinat, com tothom, cap al cubisme i el purisme i, tot seguit, cap al constructivisme i la nova objectivitat. No va ser fins al començament dels anys 1930 quan es va despertar el desig d'instal·lar-se a París i quan tothom va voler ser surrealista. Els entorns abstractes (en particular Cercle et Carré i després Abstraction-Création), van perdre llavors la batalla de l'avantguarda internacional. L'eix París-Barcelona, o més aviat Barcelona-París, va ser essencial en aquesta nova situació i el fenomen Dalí hi va contribuir molt.

31. Carta de Pierre Loeb a Miró, París, 31 de juliol de 1928, dins *Miró 1917-1934...*, pàg. 340.

32. «Je suis persuadé que les individus avec une forte ou excessive personnalité [...] ne pourront jamais se soumettre à la discipline de caserne qu'une action commune exige à tout prix.» Resposta a la crida dels surrealistes a reprendre l'activitat col·lectiva, publicada dins *Variétés* (Brussel·les, juny de 1929), número especial «Le Surréalisme en 1929».

33. Als Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain (Fonds Emile Langui) es conserva una vista de l'exposició Hans Arp a la galeria l'Époque que mostra Paul-Gustave Van Hecke, Jean Arp, Joan Miró, E. L. T. Mesens i Camille Goemans.

34. Breton va fer una conferència a Barcelona en el moment de l'exposició de Picabia, a la galeria Dalmau, al final de 1922. No parlava encara de surrealisme i Picabia en va marxar sense fer addictees. Aragon va anar a parlar del surrealisme a la Residència d'Estudiants de Madrid el 18 d'abril de 1925, però l'acte va coincidir amb les vacances de Setmana Santa i Dalí no hi va assistir. En general, les indicacions biogràfiques sobre Dalí estan extretes de Ian GIBSON, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Nova York, W. W. Norton, 1998.

Dalí, o més aviat la seva pintura, és una història de l'art i de la seva geopolítica en format accelerat. Quan s'examina el catàleg raonat de les seves obres,³⁵ se'l veu passar, sempre endarrerit, de l'impressionisme al futurisme i a continuació al cubisme abans d'abraçar el purisme. Darrere d'ell, la seva família somiava amb una carrera acadèmica. L'any 1918 encara admirava «les grands impressionistes français, Manet, Degas et Renoir».³⁶ Als setze anys, Dalí ja estava disposat a qualsevol cosa per assolir l'èxit. «Je serai un génie, et le monde m'admira. Peut-être serai-je méprisé et incompris; mais je serai un génie, un grand génie, j'en suis certain», es llegeix en els seus blocs de notes (mitjan abril de 1920).³⁷ Dalí anava periòdicament a Barcelona, on la llibreria Verdaguer, dirigida pel seu oncle Anselm Domènech, acollia l'avantguarda literària i donava entrada a les últimes publicacions avançades, però el jove pintor només veia allò que podia entendre. Visitava sovint la galeria de Dalmau, que mostrava regularment obres de l'avantguarda parisenca dels anys 1910: Matisse, Van Dongen, Derain, Braque, Picasso, Gris, Lipchitz, Léger, Lhote, Metzinger, Gleizes, Rivera, Severini... És aquí on els joves innovadors volien exposar (Miró ho havia aconseguit el 1918). Així doncs, a la tardor de 1920 Dalí discutia amb els amics de cubisme i s'interessava per Picasso. L'any 1921, Ramon Pichot li va fer descobrir una publicació futurista. Dalí va entendre finalment que l'impressionisme, el fauisme i el cubisme cezannià estaven superats.³⁸ Va fer intents en el dibuix futurista (un estil que datava de més de deu anys enrere), amb el suport dels seus amics, especialment el jove poeta Maurici Soler, que publicava textos d'Apollinaire, Reverdy, Soupault, Albert-Birot, Dermée i Marinetti a la revista *Alt Empordà*. Amb Soler, Dalí també va descobrir la literatura catalana avançada. Apreciava els textos de Joan Salvat-Papasseit, propers a les paraules en llibertat futuristes i als cal·ligrames d'Apollinaire.

1922. Dalí, nou amant del futurisme, va ingressar a l'Acadèmia de Madrid. El seu pare el va fer allotjar-se a la Residència d'Estudiants, on Luis Buñuel i Federico García Lorca dirigien un petit grup apassionat per la modernitat. Llegia *L'Humanité*, el diari comunista parisenc que li enviava el seu oncle llibreter, i ho feia saber, per exemple, amb l'*Autoretrat amb L'Humanité* de 1923 (Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí).

Dalí també es va subscriure a *Esprit nouveau*, la revista purista. Se sap que es passejava amb *Esprit nouveau* i *Valori Plastici* sota el braç, la qual cosa

quedava bé.³⁹ Dalí, finalment, s'havia posat al dia. Pintava teles cubofuturistes a la seva habitació. Les seves tintes de l'època s'assemblen a composicions expressionistes. L'ambient general estava dominat pel futurisme i el constructivisme, la projecció internacional dels quals no es té prou en compte en els treballs sobre París. A Madrid, l'avantguarda literària es reagrupava sota l'estendard del moviment Ultra. La revista del mateix nom estava impulsada pel poeta Guillermo de Torre («notre équivalent de Marinetti», diria Dalí més tard),⁴⁰ l'escriptor madrileny Ramón Gómez de la Serna i el poeta argentí Jorge Luis Borges. Els ultraïstes, que devoraven les revistes d'avantguarda europees, preconitzaven un art de caire constructivista i una cultura en què el nucli dur serien les màquines, les torres de ferro, la ràdio i el cinema, els aeroplans i els transatlàntics. Un art constructivista. Els escrits de Dalí en aquesta època reflecteixen aquestes idees.

En efecte, les idees surrealistes parisenques feien el seu camí, si més no les que posteriorment s'han etiquetat com a surrealistes. Després de ser expulsat de la Residència durant un any per desordres, Dalí hi va tornar l'any 1924 mentre els seus amics quedaven trasbalsats per la publicació de les obres de Freud en castellà. Es va submergir en *La interpretació dels somnis*. Al mateix temps, la *Revista de Occidente* de desembre de 1924 (que donava suport a la introducció de Freud a Espanya) comentava el *Manifest del Surrealisme*. Però el surrealisme era conegut com un assumpte literari i no contenia una proposta plàstica concreta; va ser Dalí precisament qui va arribar a construir-la al final dels anys 1920, molt més que no pas Breton.

L'any 1925, Dalí encara anava d'un estil a l'altre, entre cubisme i pintura metafísica: natures mortes perfectament elaborades,⁴¹ Venus properes al període ingresc de Picasso, retrats de familiars i amics... *Noia a la finestra*, de 1925 (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), on la seva germana contempla la badia de Cadaqués, recorda fins i tot la nova objectivitat alemanya. En un manifest de 1925, Dalí proclamava la seva admiració per «Derain, Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Severini, Picabia, Chirico, Soffici, Lhote, Kisling, Gleizes, Léger, Ozenfant, Togoires, Friesz, etc.»⁴² Treballava, certament, per bastir la seva pròpia fama, tant fent bestieses com per mitjà de la pintura. Es començava a veure en ell un producte de Cadaqués, per on Picasso i Derain havien passat. Dalmau va invitar Dalí a una exposició individual el novembre de

35. Catàleg en línia: http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat/.

36. Carta al seu oncle Anselm Domènech, estiu de 1919, GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 104.

37. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 109.

38. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 118.

39. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 130.

40. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 172.

41. Per exemple, Salvador Dalí (1904-1989), *Natura morta*, 1924, oli sobre tela, 125 x 99 cm (donatiu de Dalí a Lorca).

42. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 164.

1925 amb obres que mostraven influències d'Ingres, Picasso i Morandi, referents amb vista a la tornada a l'ordre europea. Va ser un triomf de crítica i vendes. Dalí, llançat, no es va tornar a matricular a l'Acadèmia. Havia arribat el moment de fer-se conèixer a París! És el que li va escriure el seu amic Buñuel, que s'havia orientat cap al cinema i instal·lat a París, i també el que Dalí estava determinat a fer i que repeteix en la correspondència amb Lorca. El pintor va marxar a París a l'abril de 1926, recomanat per Dalmau a Max Jacob i André Breton.⁴³ Va visitar en primer lloc Picasso, al carrer La Boétie, amb el seu millor quadre sota el braç. Hi va veure pintures de 1923-1926. Picasso abandonava el període ingresc per torturar els cossos: primera presa de consciència que la tornada al classicisme estava tan superada com el cubisme. A París, la Galerie Surréaliste havia obert les portes el 10 de març de 1926 al número 16 del carrer Jacques Callot, al barri del carrer de Seine. No se sap si Dalí hi va anar, però les obres de Miró estan reproduïdes a *La Révolution surréaliste*. Just després de l'estada a París, Dalí va importar a la seva pintura elements propers a les teles de Miró.

Va tornar a Espanya, va ser expulsat definitivament de l'Acadèmia de Madrid, es va dedicar a treballar, a les relacions amb la premsa i els marxants i va establir una aliança simbòlica amb el seu amic el poeta Lorca, de la mateixa manera que els pintors parisencs s'associaven amb poetes. Hi ha vacil·lacions sobre les tendències del «període Lorca», que en realitat s'ha d'interpretar com una època de recerca sobre: què és el més nou que hi ha? L'any 1926-1927, Dalí ho barreja tot en la seva pintura: nova objectivitat, formes d'abstracció com ara les d'Arp, cubisme, manlleus de Miró i referències als paisatges de De Chirico,⁴⁴ a «l'era de la màquina» constructivista i a les arquitectures lecorbusieranes, però també als cossos grossos del període ingresc de Picasso (*Acadèmia neocubista* de 1926).⁴⁵ L'any 1927 continua elogiant la màquina i retreu a Lorca que oblidí els aeroplans en la seva poesia.⁴⁶ El mes de març de 1928 va publicar un «Manifest antiartístic» amb Sebastià Gasch i l'escriptor Lluís Montanyà per inundar l'escena artística i literària espanyola. Aquest manifest encara era eclèctic.⁴⁷

Però les obres començaven a dir una altra cosa. Dalí observava cada vegada més les reproduccions de *La Révolution surréaliste*. Es va apropiat dels cels

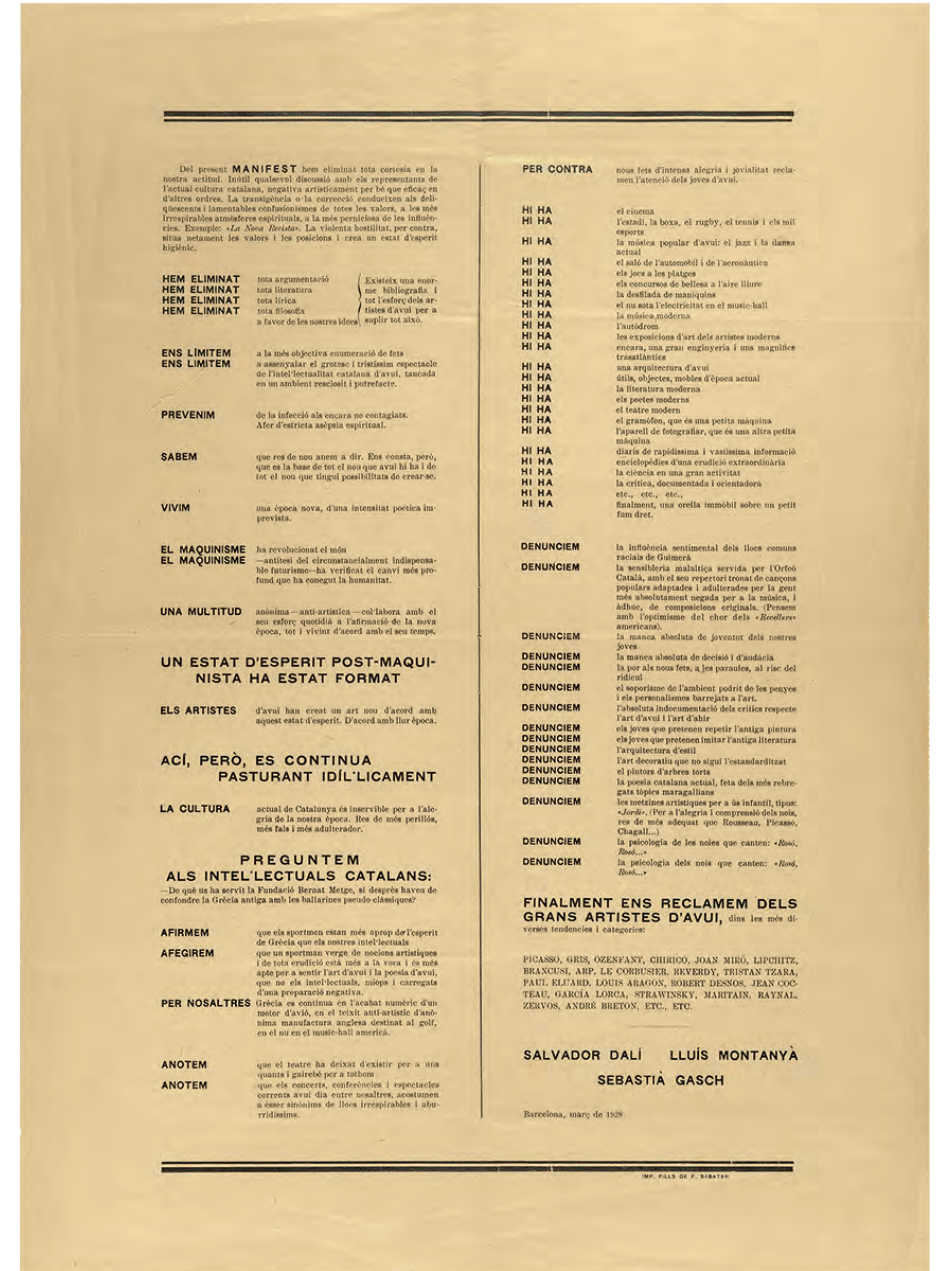
43. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 172.

44. *Natura morta (invitació al son)*, 1926, oli sobre tela, 100 x 100 cm. Localització desconeguda.

45. Els especialistes en Dalí han reconegut la inspiració d'*Estudi amb cap de guix* (1925) que Dalí va poder veure al taller de Picasso durant el viatge a París a la primavera de 1926.

46. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 200.

47. La llista final, obligació retòrica de les personalitats de referència, és la següent: Picasso, Gris, Ozenfant, De Chirico, Miró, Lipchitz, Brancusi, Arp, Le Corbusier, Reverdy, Tzara, Éluard, Aragon, Desnos, Maritain, Raynal, Zervos, Breton, Cocteau, Stravinski i García Lorca.



«Manifest antiartístic» de Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, Barcelona, març de 1928

nítids de terres desèrtiques, els objectes en levitació, els fums, les formes ectoplàsmiques i els dits fàl·lics d'Yves Tanguy: «J'ai tout piqué de Tonton Yves», va dir posteriorment.⁴⁸ Hi afegia el seu propi repertori: pits que volen, braços tallats, ases putrescents, gadgets o «aparells» amb connotacions sexuals, a més de les al·lusions a la masturbació i a la sodomia. Dalí va esdevenir més conegut encara quan va participar en els decorats d'una obra de Lorca, *Mariana Pineda*, dedicada a una màrtir de la causa liberal espanyola al començament dels anys 1830. Intentaven classificar-lo: «Un nouvel orbite, équidistant entre le cubisme et le surréalisme d'une part, et un art primitif comme celui de Brueghel de l'autre?», va aventurar Josep Maria Junoy a la *Nova Revista*. A la tardor de 1927, l'exposició de *La mel és més dolça que la sang i Aparell i mà*, al Saló de Tardor de Barcelona, va originar un debat: Dalí era surrealista o no? Els seus col·legues de *L'Amic de les Arts* rebatien aquesta denominació, sobretot Gasch, hostil a «ce groupe minuscule et stérile, d'amoureux sinistres du scandale pour le scandale» i que veia en Dalí «l'anti-surréaliste archétypal».⁴⁹ Dalí també subratllava a *L'Amic de les Arts* «clairement la distance qui me sépare du surréalisme».⁵⁰ Va ser més tard quan va fer servir les teles d'aquesta època per entrar en el surrealisme, reescribant la seva pròpia història.

La tornada de Miró a Catalunya a l'estiu, acompanyat del seu galerista Pierre Loeb, i la visita que aquests van fer a Dalí van accelerar l'ambició del jove català. Miró «pense que je suis bien meilleur que tous les jeunes peintres à Paris ensemble, et m'a écrit pour me dire que j'ai tout pour faire un grand succès. Comme tu dois le savoir, lui a eu un grand succès financier là-bas»,⁵¹ va escriure Dalí a Lorca. Tot es va decidir allà. Miró li prometia «une brillante carrière [...] a Paris».⁵² Dalí enviava regularment fotografies i dibuixos a Miró, al seu marxant Pierre Loeb i a la revista de Christian Zervos, *L'Art vivant*. Loeb li va aconsellar que no oscil·lés més d'una tendència a l'altra. Ben aviat, en els seus articles per a revistes espanyoles, Dalí no va fer altra cosa que elogiar Miró, Ernst, Tanguy i Breton. A Barcelona, però, encara no gosava manifestar-se surrealista. Es va decidir a fer-ho quan el seu quadre *Dues figures en una platja* va ser rebutjat per la galeria que acollia el Saló de Tardor de l'any 1928 a Barcelona i Dalmau, preocupat davant la possibilitat d'haver de tancar per atemptat als bons costums, el va deixar. Llavors, per primera vegada a l'escena barcelonina, Dalí es va proclamar surrealista.

El pas al surrealisme era indissociable d'una estratègia internacional: «mon but le plus profond est de contribuer à l'extinction du phénomène artistique et d'acquérir un prestige international».⁵³ Però l'estratègia era sobretot local: situant-se en el camp internacional, Dalí proclamava la seva independència respecte als que el jutjaven a Catalunya. En qualsevol cas, des d'un punt de vista geopolític, els anys 1928-1929, «acquérir un prestige international» ja no passava necessàriament per l'adhesió al cubisme o a l'abstracció, ni al constructivisme; d'ara endavant hi havia un camí més curt, el de l'obediència surrealista. Alguns altres artistes, com el pintor romanès Victor Brauner, molt lligats als entorns literaris i fascinats per Freud, començaven a orientar-se en la mateixa direcció en medis on el constructivisme havia esdevingut asfixiant.⁵⁴

El març de 1929, Dalí, en un viatge a París, va aprofundir la seva conversió oficial al surrealisme. Va anar a França per al rodatge d'*Un Chien andalou* i la història és prou coneguda: Buñuel havia presentat la pel·lícula a Man Ray i Aragon i va ser convidat per Man Ray per completar el programa de la projecció de *Mystères du château de Dé*, rodada per a Charles i Marie-Laure de Noailles. Apassionats pel film de Dalí i Buñuel, Man Ray i Aragon també van organitzar una projecció per al grup surrealista a l'Studio des Ursulines.⁵⁵ Dalí va ingressar alhora a la xarxa surrealista, a l'entorn mundà aficionat a les novetats i a les mateixes xarxes comercials que Miró. Gràcies a Miró, va conèixer el marxant belga Camille Goemans que li va proposar ser el seu galerista.

L'adopció pels surrealistes, però, no era cosa feta. Efectivament, Dalí adoptava postures escandaloses i les seves obres eren realment desagradables, la qual cosa no agradava a Breton, malgrat l'amistat amb Éluard. Però el seu cinema impressionava: el projecte desmoralitzador del surrealisme era allà, en fets. I, sobretot, la premsa en parlava.⁵⁶ L'adhesió de Dalí renovava el surrealisme, al qual va ser associada la seva pintura a partir de la tardor de 1929 amb l'exposició inaugural de la galeria Goemans al novembre (amb un prefaci de Breton). Aleshores les seves obres van ser reproduïdes tant per la revista de Breton com per *Documents*, la de Georges Bataille. I, a més a més, la personalitat inclassificable de Dalí aportava al surrealisme una estètica intrigant. La seva pintura ampliava l'horitzó poc conclouent de l'automatisme pictòric amb una representació figurativa, un estil ex-

48. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 212.

49. *L'Amic de les Arts*, octubre de 1926, dins GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 220.

50. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 221.

51. GIBSON, *The Shameful Life...*, pàg. 219.

52. Miró a Dalí, al final de novembre de 1927, extreta de *Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 333.

53. Entrevista al diari *Estampa* (6 de novembre de 1928), *Joan Miró 1917-1934...*, pàg. 239.

54. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques...*

55. Vegeu Luis BUÑUEL, «L'âge d'or: correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents, 1929-1976», número especial dins Jean-Michel BOURHOUS i Nathalie SCHOELLER, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, París, Centre Georges Pompidou, 1993, pàg. 31.

56. Quan va ser distribuïda comercialment per Studio 28 a partir de l'1 d'octubre de 1929, *Un Chien andalou* es va mantenir vuit mesos en cartell.

tremadament llis i precís acompanyat de la composició d'objectes i éssers híbrids sempre nous, tot i que ja coneguts, que donava al treball sobre el somni una nova dimensió. Amb Dalí, la pintura alçava el vel de les obsessions ocultes. Embrutava la mirada. Dalí va ser reconegut immediatament pels grans aficionats. Charles de Noailles va comprar el quadre més escandalós, *El Joc lúgubre*.⁵⁷ Era el començament d'una carrera inesperada, la qual cosa només podia ser profitosa per al grup de Breton: el desembre de 1929, *La Révolution surréaliste* va tornar a aparèixer després d'uns quants mesos d'inactivitat i el «Segon Manifest del Surrealisme» va rellançar la màquina.

L'exemple de Dalí de seguida va ser molt conegut. Dalí va sobreviure sense problemes a la crisi econòmica dels anys 1930 gràcies al suport del Grup del Zodíac, constituït per rics aristòcrates, titulars de capitals immobiliaris i petrolers que no havien fet fallida amb la crisi.⁵⁸ Fora dels països francòfons, aviat va resultar útil autoanomenar-se «surrealista» per ser considerat com *d'avantguarda* en un context local. L'etiqueta surrealista va esdevenir una marca clara, un aval parisenc que justificava el qüestionament dels enfocaments plàstics i dels equilibris socials admesos localment. Ningú no comprovava si Breton havia atorgat el seu segell o no. Després de Dalí i Brauner (final de 1928-començament de 1929), l'autodenominació surrealista apareix en altres països no francòfons al començament dels anys 1930 (a Belgrad, Marko Ristić es va proclamar surrealista cap a 1931).⁵⁹ A París, en canvi, anomenar-se surrealista era menys original i, sobretot, era difícil perquè en primer lloc calia sotmetre's a les avaluacions de Breton *et alii*, els quals no vacil·laven a enviar els seus pinxos si s'adoptava l'adjectiu sense autorització. Per contra, adoptar l'etiqueta a l'estranger no era impossible perquè allà no hi havia cap censor. I això proporcionava immediatament un públic i, de passada, també s'esdevenia un introductor interessant per al grup parisenc. L'any 1933, Óscar Domínguez, de retorn a les Canàries procedent de Montparnasse, va organitzar una exposició surrealista a Santa Cruz de Tenerife,⁶⁰ independentment dels parisencs. L'any 1934 va entrar en contacte amb els surrealistes i es va reunir amb Breton. De seguida es van posar d'acord per a un projecte d'exposició surrealista oficial a Santa Cruz. Posteriorment, Domínguez va tornar a París i a partir

57. Oli i collage sobre cartró, 44 x 30 cm aprox., col·lecció particular.

58. Vegeu Marijke VERHAAR, *Salvador Dalí el le mécénat du Zodiaque*, tesi doctoral no publicada, Universitat d'Utrecht, 2008.

59. *L'Europe surréaliste*, contribucions al col·loqui d'Estrasburg (setembre de 1992) reunides per Henri BÉHAR, Lausana, l'Âge d'Homme (Mélusine: cahiers de recherches sur le surréalisme, núm. 14), 1994, p. 312.

60. Véronique SERRANO, Claude MIGLIETTI (dir.) *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957* [cat. exp.], Marsella, Musées de Marseille/París, Hazan, 2005.

d'aleshores va participar en el grup. També hi havia els actes oficials d'«entrada» en el grup patrocinats pels fundadors parisencs. Aquests actes, publicitats mitjançant un manifest local signat per Breton i companyia, i sobretot amb una exposició, es van multiplicar especialment després de 1935, quan Breton va entendre que necessitava posar en marxa una estratègia sistemàtica d'internacionalització si volia controlar la difusió de l'etiqueta surrealista.

En la versió plàstica, el surrealisme internacional mostrava a París el rostre d'una «tornada a l'automatisme». A l'estranger, pel que fa a la pintura, va adoptar un aspecte molt diferent: el «dalinisme». Aquesta pràctica pictòrica va ser rara a París, on ni Ernst, ni Miró, ni Magritte, ni encara menys Tanguy, no van recórrer a les tècniques de l'insuportable Dalí. A l'estranger no feia vergonya imitar Dalí perquè *l'ansietat de la influència*, tan característica de les avantguardes⁶¹ i particularment ferotge en el camp parisenc, no hi feia tants estralls. Les reproduccions de les obres de Dalí circulaven a *Le Surréalisme au Service de la Révolution* des de 1930 i a *Minotaure* des de 1933 i, fins i tot, en revistes locals. L'estil dalinià va permetre traduir molt ràpidament i de manera visible la pertinença d'un artista plàstic al surrealisme. La identificació era immediata. El 1929, a Espanya, un crític va assenyalar el dalinisme d'una part de la joventut catalana, fascinada per la carrera ultraràpida del seu compatriota.⁶² L'artista més acusat d'imitar Dalí, Àngel Planells, era originari de Cadaqués. Multiplicava les anamorfosis, deformava els objectes estovant-los, amagava una forma sota una altra. Manllevava a Dalí fins i tot els seus objectes obsessius, des de l'ase podrit al piano de cua, passant pels busts de dona petrificats i els membres mig tallats. *Dolor de migdia*, pintat el 1932 (The Art Institute, Chicago), fa pensar molt en *El Joc lúgubre* de 1929 (Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres).

La historiadora José Vovelle ha mostrat fins a quin punt el dalinisme va ser un eix essencial de la internacionalització del surrealisme. A Europa, es va poder veure com es multiplicaven les teles figuratives, de representació ultraprecisa, sobre fons de paisatges construïts de manera clàssica, sota una il·luminació teatral. Els dalinians hi introduïen objectes obsessius. L'estudi de 394 obres plàstiques produïdes per 28 artistes espanyols, holandesos, danesos i suecs evidencia una cronologia, el pic de creixement de la qual se situa els anys 1935 i 1936.⁶³ El 72%

61. Harold BLOOM, *L'angoisse de l'influence*, prefaci traduït per Aurélie Thiria-Meulemans, assaig traduït per Maxime Shelledy i Souad Degachi, París, les Éditions Aux forges de Vulcain, 2013 [ed. en anglès: *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Londres / Nova York, Oxford University Press, 1975].

62. Carles FAGES DE CLIMENT, «Dalinisme», *La Nova Revista*, vol. VII, 28 (abril de 1928), pàg. 310, citat a Emmanuel GUIGON, «Adlan (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1990, vol. 26, 3, pàg. 68-73.

63. José VOVELLE, «Une Europe surréaliste: Dalinisme et Daliniens», dins *L'Europe surréaliste...*, pàg. 111-120.

de les obres dalinianes inventariades es van realitzar entre 1934 i 1938. Entre els espanyols, el pic se situa entre 1928 i 1936 per als del país i entre 1933 i 1940 per als emigrats. Pel que fa als dalinians holandesos, apareix entre 1931 i 1934; en el cas dels danesos i els suecs, entre 1934 i 1940. Al Japó, el període dalinià dels set artistes surrealistes registrats (Ashahara, Hamada, Kitawaki, Komaki, Kotaro, Otsuka i Yonekura) se situa de 1936 a 1940. Aquesta internacionalització va ser confirmada per l'increment de les visites a Dalí, nou mestre de la pintura, a París en plena temporada artística o a Cadaqués per Setmana Santa i a l'estiu. El dalinisme havia esdevingut una moda, una moda venedora en què la bogeria daliniana podia desvetllar el desig de comprar tant en els medis de la moda i de l'aristocràcia cosmopolita que es movien entre París i Nova York, com a les vetllades dels *trustees* del MoMA o a les desfilades de models d'Elsa Schiaparelli. Gràcies al dalinisme, el surrealisme va adquirir cada vegada més adeptes que van exposar a les múltiples mostres internacionals del surrealisme.

Així, en un moviment d'anada i tornada de les obres, de les idees i dels artistes a través de les galeries de París, les exposicions i les revistes d'avantguarda, l'eix París-Barcelona, més aviat marginal en la geopolítica mundial de les avantguardes entre 1920 i 1929, va contribuir considerablement a redefinir els equilibris del mercat internacional de l'art modern en benefici de París. Les perifèries creen sempre la força del centre. És així com el sociòleg anglès Derek Sayer rellegeix la geopolítica europea de la cultura i fa fins i tot de Praga, per la seva història surrealista, la «capitale des avant-gardes du Vingtième siècle». ⁶⁴ Es podria dir el mateix, i fins i tot més, de Brussel·les i de Londres, o també d'Amsterdam. Però potser s'ha de dir sobretot de Barcelona perquè sense Barcelona i els seus folls de la pintura, les seves estratègies de ruptura a corrent i a contracorrent, el mite de París capital de les avantguardes només s'hauria reduït al segle XIX.

64. Derek SAYER, *Prague, Capital of the Twentieth Century: a Surrealist History*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2013.

Barcelona, novembre de 1922: coordenada clau de l'avantguarda parisenca

Bernat Padró Nieto

Una tradició de la crítica eleva l'any 1922 a la categoria de punt de no-retorn de les poètiques de la modernitat. La coincidència en aquest any de la publicació d'obres cabdals com l'*Ulysses* de Joyce al febrer i *The Waste Land* de T. S. Eliot a l'octubre, sumades a la fundació el mateix mes de la revista *The Criterion* i l'aparició d'obres com *Jacob's Room* de Virginia Woolf, va motivar la consagració del tòpic *Annus Mirabilis of Literary Modernism* en la crítica anglosaxona.¹ Part de la crítica francesa es va sumar al lloc comú incorporant a la llista d'obres el volum *Sodome et Gomorrhe* de la *Recherche* de Proust, aparegut a l'abril del mateix any. Un sector de l'hispanisme tampoc s'hi ha pogut resistir i ofereix la publicació, també a l'octubre, de *Trilce* de Vallejo com a argument per incorporar-se a la tradició de la modernitat. Hi ha qui fins i tot esgrimeix la traducció a l'anglès del *Tractatus* de Wittgenstein —que s'havia publicat en alemany l'any anterior però amb un altre títol— com a nou argument per engrandir l'etiqueta i dotar-la de més abast.

No es tracta aquí de reivindicar la participació de la cultura catalana en aquest moment culminant de la modernitat literària, sinó de posar en valor altres circuits, més humils, menys vistosos, que no llueixen amb la contundència de la publicació d'una obra —gran fetitxe encara dels estudis literaris—, però que han estat tant o més decisius que algunes dates de publicacions memorables, i sense els quals queda esbiaixada tota lectura de la modernitat artística i literària. I un d'aquests circuits transita l'eix que uneix París i Barcelona, l'itinerari que van seguir Francis Picabia i André Breton a l'octubre de 1922 per obrir un parèntesi en la convulsa i vertiginosa incertesa creativa a què havia dut l'arribada a la capital francesa d'un dadaisme epigonal, i per prendre la distància crítica necessària per repensar quin nou impuls volien donar als seus respectius projectes creadors. Barcelona va ser aquest parèntesi. L'exposició que Picabia va oferir a les Galeries Dalmau i la conferència que va impartir Breton a l'Ateneu Barcelonès

1. Ezra Pound es referia a 1922 com l'Any U de la nova era, ja que l'era anterior, la cristiana, havia acabat segons ell el 30 d'octubre de 1921, el dia que Joyce havia escrit les últimes paraules de l'*Ulysses*. Pound datava fins i tot les seves cartes amb un *p. s. U.*, que significaven *post scriptum Ulixi*. L'anècdota va durar poc, perquè ràpidament va adoptar el calendari proposat pels feixistes després de l'arribada al poder de Mussolini. Vegeu Kevin JACKSON, *Constellation of Genius. 1922: Modernism Year One*, Londres, Hutchinson, 2012, pàg. 3.

són les dues fites més cridaneres d'una experiència que marcaria la trajectòria dels dos francesos. L'any 1922, l'eix París-Barcelona va significar alhora la constatació de la defunció del dadaisme i l'embrió d'una nova avantguarda que dominaria el panorama internacional els anys següents: el surrealisme.²

A Barcelona, des del punt de vista de les arts modernes, hagués estat un any força corrent si no fos per la visita de Francis Picabia i André Breton. La seva presència no s'explica sense la figura de Josep Dalmau. La labor de difusió de l'avantguarda de les galeries que regentava el va dur a muntar exposicions prou importants per ubicar Barcelona en el mapa de les capitals europees de l'avantguarda.³ Dalmau, principal interlocutor català de Picabia, va organitzar una exposició monogràfica de l'extravagant artista i va intervenir per possibilitar la celebració d'una conferència del seu jove acompanyant, el poeta André Breton, totalment desconegut pel camp intel·lectual barceloní. Tant l'exposició com la conferència van passar amb més pena que glòria i sense ressò immediat, però van deixar una llavor latent que esclataria uns anys més tard, quan el camp literari barceloní ja era prou madur per dialogar amb la secció més radical de les avantguardes literàries que baixaven de París. Cal alertar, però, com fa Xavier Antich, contra la tendència de convertir Barcelona en una nota al peu de la història de l'art modern. Antich qualifica de «dècada explosiva» els anys que van de 1917 a 1928 i en els quals els artistes catalans assoleixen la més alta consagració. El fet que els tres artistes més internacionals de Barcelona: Picasso, Miró i Dalí —als quals podríem afegir Torres-García que, com Picasso, no neix a Barcelona però s'hi forma—, explotin fora, acaba diluint la importància de la capital catalana com a ciutat de l'art modern: «Barcelona es, en estos momentos, sobre todo un contexto sin el que, posiblemente, ni siquiera esos tres artistas (Picasso, Miró, Dalí) habrían sido lo que llegaron a ser».⁴

2. El recent llibre *Constellation of Genius. 1922: Modernism Year One* de Kevin Jackson, de caràcter més aviat enciclopèdic i divulgatiu, incorpora el viatge a Barcelona de Breton i Picabia com un dels esdeveniments remarcables de l'any U de la modernitat, vegeu JACKSON, *Constellation of Genius...*, pàg. 389-390. Tota la informació parafraseja el llibre de Mark POLIZZOTTI, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*, Nova York, Da Cap Press, 1997. [1a ed. en anglès: Londres, Bloomsbury Publishing, 1995].

3. Hans Robert Jauss avança deu anys el moment clau de la modernitat artística, que anomena «el llindar de 1912». Segons Jauss en aquesta data coincideixen els primers collages de Picasso i Braque, els primers *ready-made* de Duchamp i els «poemes-conversa» d'Apollinaire, que inauguren la tècnica de la juxtaposició, del simultaneisme propiciat a partir del que Jauss anomena «el fragment citat», que seria emprat massivament deu anys més tard per Joyce al seu *Ulysses*, vegeu Hans Robert JAUSS, «El umbral de 1912: *Zone y Lundi Rue Christine* de Guillaume Apollinaire», dins *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995 [1986], pàg. 197-203. Aquell 1912 va ser també l'any de la famosa Exposició d'Art Cubista a les Galeries Dalmau, que tanta repercussió va tenir. Barcelona assistia així en temps real a la revolució artística que tenia lloc a París.

4. Xavier ANTICH, «Barcelona 1917-1928: de 391 al "Manifest groc"», dins *Capitales del arte moderno*, Madrid, Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2007, pàg. 177.

Dalmau i Picabia: una complicitat intel·lectual des de 1916

Francis Picabia havia participat l'any 1907 a la Cinquena Exposició Internacional d'Art, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona, amb una obra encara impressionista⁵, però la capital catalana no en va tenir notícia fins a l'any 1916, data de la primera estada de l'artista francès a la ciutat. A aquesta data es remunta també la relació entre Picabia i Dalmau. El galerista tenia llavors 49 anys i en feia 10 que havia retornat de París, on havia viscut cinc anys. A la seva arribada havia obert una botiga d'antiguitats i alhora sala d'exposicions, amb la idea que la primera pogués finançar la seva passió, l'art d'avantguarda. Picabia va arribar amb 37 anys a Barcelona buscant aixopluc de les atrocitats de la Gran Guerra, i hi va trobar un cercle d'amistats de les extravagàncies del qual encara se'n parla.

Els fills d'Abraham o la «formació» estrangera

Francis Picabia va arribar a Barcelona procedent dels Estats Units. El govern francès li havia encarregat una missió comercial a Cuba en començar la Guerra, aprofitant la seva ascendència antillana.⁶ Picabia viatjà cap a Amèrica, però s'aturà a Nova York, on va coincidir amb Duchamp, Man Ray, Marius de Zayas i la resta de membres del cercle d'Alfred Stieglitz. Stieglitz, que maldà tota la vida per aconseguir per a la fotografia una dignitat artística equiparable a la de les altres arts, dirigia una galeria al número 291 de la Cinquena Avinguda, que acabà coneixent-se simplement com la 291. Amb aquest mateix nom, el cercle de Stieglitz edità una revista entre març de 1915 i febrer de 1916 que esdevindria un referent de la cultura d'avantguardes. Una vida d'excessos i alguna crisi nerviosa feren retornar Picabia a Europa. Arribà a Barcelona el juliol de 1916.

A la seva arribada hi va trobar un grup de pintors d'avantguarda emigrats. Al final de maig havien arribat també, procedents de Nova York, el jove matrimoni Albert Gleizes i Juliette Roche. Allà van trobar-se amb Kees van Dongen que, com Otho Lloyd i Olga Sacharoff, havien arribat a la ciutat a la fi de 1915.⁷ A Barcelona es va reunir amb ells una altra parella de pintors, russos com la mateixa Sacharoff, Helene Grunhoff i Serge Charchoune. El març de 1916 van arribar a Barcelona Marie Laurencin i el seu marit alemany Otto von Wagen —que Pierre Massot descriu com l'home més encisador del món.⁸ També van

5. Juan Manuel BONET, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, pàg. 479.

6. El nom complet de l'artista era Francisco María Martínez Picabia. Tot i que havia nascut a París el 22 de gener de 1879, era descendent d'espanyols. El seu avi havia nascut a la Corunya i s'havia casat a Nova York amb una jove suïssa, Josefa Delmónico. El seu pare, Francisco Vicente Martínez Picabia (1847-1929), va néixer a l'Havana. Es va casar a París el 1878 amb Marie Davanne, que pertanyia a l'alta burgesia francesa. Francisco María va heretar així una gran fortuna que li va permetre dur una vida d'artista i plena de luxe.

7. Olga Sacharoff i el seu marit Otho Lloyd van acabar arrelant a Barcelona.

8. Pierre DE MASSOT, «Présentation», dins *Francis Picabia*, París, Editions Pierre Seghers, 1966, pàg. 35.

coincidir a Barcelona amb el matrimoni Robert i Sonia Delaunay. Al novembre hi arribà Gabrielle Buffet, companya de Francis Picabia. A Barcelona, el germà d'Otho, Fabien Lloyd, conegut com Arthur Cravan, tenia amb prou feines 19 anys i una trajectòria d'escàndols:

El veiem sovint —recordava Gabrielle Buffet— així com el seu germà i la seva encantadora cunyada, Olga Sakharoff, una pintora de gran talent. Laurencin, llavors exiliada a Barcelona, una de les més notòries de les seves anteriors víctimes, va ser prou intel·ligent com per no sostenir res contra d'ell, de manera que va esdevenir un més en el nostre petit, nostàlgic i desarrelat grup. Cada dia ens trobàvem al Cafè de la Rambla.⁹

Tots ells integren el que Raymond Williams anomena «formació»: grups reduïts de persones que acostumen a originar-se en temps de transició, que es constitueixen i es dissolen amb gran rapidesa, però que tenen una gran incidència en la cultura. Tenen l'aire informal d'un grup d'amics, ja que no poden ser descrits en termes interns d'organització o de valors sostinguts, i en la majoria de casos no són més que una associació laxa d'individus que comparteixen pràctiques i una manera d'entendre el món.¹⁰ Segons Williams, les formacions d'avantguarda acostumen a estar constituïdes per immigrants i tenen base metropolitana, ja que la ciutat presenta condicions favorables per als grups dissidents, on aconsegueixen una relativa autonomia cultural i un cert grau d'internacionalització.¹¹ Abans de l'arribada de Picabia, Grunhoff, Charchoune i Kees van Dongen ja havien exposat a les Galeries Dalmau,¹² i el matrimoni Delaunay estava en converses per fer-hi una exposició col·lectiva d'art simultaneista, que finalment no va tenir lloc.¹³ L'exposició es va anunciar l'1 de març de 1916 a la revista *Vell i Nou*, on Delaunay arribaria a tenir certa presència, tot i les seves reticències a ser llegit des de l'òptica classicista de les avantguardes, en la línia que havia plantejat Eugeni d'Ors el 1912 davant l'exposició cubista a les Galeries Dalmau. Aquesta visió classicitzant de l'avantguarda és la que capitalitzaria la figura de Picasso durant les seves visites a Barcelona el juny i el novembre de 1917. Les Galeries Laietanes li oferirien un banquet ressenyat profusament a

Vell i Nou, on se celebrava el seu retorn a Ingres. Durant l'estada a Barcelona, la «formació dels fills d'Abraham» va coincidir amb la companyia de Ballets Russos de Serge Diaghilev, que va presentar *Parade* al Gran Teatre del Liceu el 10 de novembre de 1917.

Picabia arribava a Barcelona amb ganes d'encetar projectes, motivat en part per la «formació» d'artistes europeus. De seguida escriu a Nova York al seu amic Marius de Zayas: «sóc a Barcelona des de fa una setmana, m'hi trobo bé i em sento feliç a Europa. Marie Laurencin, que viu aquí, voldria alguns exemplars de *291*».¹⁴ Picabia li aclareix que no s'hi vol quedar gaire temps i que vol tornar a Nova York. El 20 de desembre de 1916 torna a escriure a de Zayas des de la seva residència al carrer República Argentina número 28: «No he sortit de Barcelona. El viatge a Suïssa no va ser possible... He treballat molt. Nicole Groult ha arribat a Barcelona i m'ha portat tots els meus quadros».¹⁵ Sens dubte Picabia va treballar molt. Però també va fer altres coses. Maria Lluïsa Borràs descriu de la manera següent la vida que Picabia fa a Barcelona durant l'absència de la seva companya, que havia viatjat a Suïssa per visitar els seus fills: «Picabia, sense Gabrielle, juga a escacs o a billar al cafè Novetats, i a la ruleta, al casino de l'Arrabassada, sovinteja el Lyon d'Or i el cinema d'Aribau, descobreix —al Salon Cine Doré— l'«Argentinita» i recorre els locals del Paral·lel».¹⁶ Tenim també el testimoni de Juliette Roche:

Mentre jo passava uns dies a París, Picabia va dur Albert [Gleizes] en una casa de joc del Paral·lel, on tots dos van guanyar molts diners. Quan hi vaig arribar, també hi vaig voler provar sort, i llavors tots tres vam perdre fins a l'última pesseta... Sortíem sempre amb Picabia i Marie Laurencin... Anàvem a La Luna, als music-hall del Paral·lel, al casino del Tibidabo, a Montjuïc...¹⁷

La «formació» d'artistes estrangers conforma el que Picabia anomenarà els *fills d'Abraham*, els únics d'una estirp d'autèntics creadors invisibilitzats per les dinàmiques cegues dels intel·lectuals provincians i aburguesats de la Barcelona de 1917, que celebraven els pintors francesos del segle anterior però eren incapaços de valorar els artistes contemporanis que tenien tot just al costat. Cal recordar que el 23 d'abril de 1917 es va inaugurar l'*Exposició d'Art Francès*, que

9. Gabrielle BUFFET-PICABIA, «Arthur Cravan and American Dada», [traduït del francès per Maria Jolas], *Transition*, 27 (abril-maig de 1938), París, pàg. 318.

10. Raymond WILLIAMS, *Sociologia de la comunicació y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982, pàg. 61.

11. WILLIAMS, *Sociologia de la...*, pàg. 77-78.

12. Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, IEC, 1999, pàg. 94-95, 115, 160.

13. Pascal ROUSSEAU, *La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1995, pàg. 32-41.

14. Maria Lluïsa BORRÀS, *Picabia*, Barcelona, Polígrafa / Munic, Prestel-Verlag, 1985, pàg. 173.

15. Borràs narra una anècdota del viatge de Groult: tot passant la frontera amb dibuixos de Picabia la van fer aturar sota la sospita que els dibuixos eren dissenys industrials. Vegeu Maria Lluïsa BORRÀS, «Picabia l'espanyol», dins *Francis Picabia, 1879-1953: exposició antològica*, Barcelona, 1985, pàg. 44.

16. BORRÀS, «Picabia l'espanyol»..., pàg. 44.

17. BORRÀS, «Picabia l'espanyol»..., pàg. 45.

volia integrar el Salon des Artistes Français, el Salon de la Société Nationale des Beaux Arts i el Salon d'Automne, que no es podien celebrar a França a causa de la guerra. L'exposició va reunir 1.438 obres, moltes d'elles cedides pel marxant francès Ambroise Vollard, que va viatjar a Barcelona i va pronunciar dues conferències, una sobre Renoir (el 2 de maig) i l'altra sobre Picasso (el 23 de maig). Tot i que els membres de la «formació» havien obtingut cert ressò a la premsa barcelonina, especialment Albert Gleizes, aquest no es podia comparar amb l'atenció que tota la ciutat va dedicar a l'*Exposició d'Art Francès*. Francis Picabia, per la seva banda, va passar completament desapercebut.

El retrat de Marie Laurencin

Al cap de poc d'arribar a Barcelona, Picabia va establir una estreta amistat amb Marie Laurencin, que va tenir una gran ascendència sobre Francis. Segons Maria Lluïsa Borràs, Picabia va conèixer Dalmau per mitjà precisament de Laurencin. La relació amb Dalmau seria decisiva per als vincles de Picabia amb Barcelona i seria clau en l'empremta que l'artista deixaria a la ciutat.

Marie Laurencin havia arribat a Barcelona el març de 1916. Ella i el seu marit Otto von Wätgen van llogar un pis al carrer Diputació, entre Bruc i Lluïria, on organitzaven vetllades.¹⁸ La jove pintora, que havia participat en la famosa exposició a les Galeries Dalmau de 1912 i que Apollinaire havia inclòs entre Picasso i «el Duaner» Rousseau en les seves *Meditacions estètiques* de 1913, era probablement la personalitat artística del grup més coneguda pel món cultural barceloní, on va tenir cert ressò com a artista. Un quadre seu va aparèixer a la coberta del núm. 23 de la revista *Vell i Nou*, que anava acompanyat d'un article del director Romà Jori, ferm defensor del noucentisme. La seva popularitat es palesa per l'acudit que en va fer *L'Esquetlla de la Torratxa* el 20 d'abril de 1917:

L'Ateneu Barcelonès, fins fa poc, era un còrcol, com certes novel·les, «sólo para hombres». Les sòcies no hi tenien entrada. Emperò el món marxa, i l'Ateneu també. [...] Fins la setmana passada en que la pintora francesa, la Joana d'Arc dels cubistes, M. Marie Laurencin, sol·licita fer-se sòcia. Se buscà tres intel·lectuals francòfils que la presentessin, i feta la inscripció, l'ordenança major s'apropa a la M. Marie Laurencin molt cerimoniós. Cal advertir abans que M. Marie Laurencin portava un gosset xino.
— Senyoreta, els gossos no tenen entrada a l'Ateneu.
— Ah, no?
— No, senyoreta
— Ni aquest?
— No podem fer excepcions.

18. BORRÀS, «Picabia l'espanyol»..., pàg. 43.

I M. Marie Laurencin, amb un castellà perfecte que respectava fins les erres, respongué: — ¡Oh! Es que este es un perro sabio.¹⁹

Picabia dedicà a la jove pintora un retrat que seria cèlebre. Tot i no estar datat, la crítica coincideix a afirmar que va ser elaborat a Barcelona durant la primera estada del pintor. Es tracta d'un dibuix de 56 x 46 cm fet a tinta, grafit i aquarel·la sobre cartró, on Laurencin és representada sota l'aspecte d'una cadena de transmissió d'engranatges que animen una hèlix.²⁰ A la pintura es poden llegir les següents inscripcions: «Portrait de Marie Laurencin / Four in hand / A l'ombre d'un boche / le fidèle Coco / Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone / A mi-voix». Les frases participen de la mateixa estètica de l'objecte trobat que el dibuix mateix. Si les màquines que Picabia reproduïa provenien de fotografies de la revista *La Science et la Vie*, havia extret les frases de les pàgines que el *Petite Larousse* dedica a locucions estrangeres: *Sub tegmine fagi, Fidus Achates, Non licet omnibus adire Corinthum*.²¹ El missatge que Picabia hi inscriu «en veu baixa» és enigmàtic. «A l'ombre d'on boche» al·ludeix sens dubte al marit alemany de Laurencin, el baró Otto von Wätgen. Més obscur sembla el sentit de la cèlebre frase: «Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone». Sovint s'ha llegit com a celebració de la ciutat, ja que pot semblar que la situa en un espai privilegiat a l'abast només de pocs. Santos Torroella relaciona la frase amb la inscripció anterior, al·ludint al marit alemany de Laurencin.²² Juan José Lahuerta proposa una interpretació irònica:

Se olvida, sin embargo, que con ella Picabia estaba parafraseando una célebre máxima clásica («Non licet omnibus adire Corinthum»: «No todos pueden ir a Corinto»), que se refería a las míticas putas de aquella ciudad antigua, a la extraordinaria leyenda que hacía de las putas de Corinto las más caras del mundo, de forma que no cualquiera, en efecto, podía pagarlas. Aunque no creo que las putas de Barcelona fuesen las más caras, sí que eran, en cambio, legendarias, o al menos legendario era su barrio, el Barrio Chino, y sin duda es de eso de lo que trata el cuadro de Picabia. Putas o vanguardistas: una modernidad no va por la otra, ni siquiera en Barcelona.²³

19. *Ateneista*, «A cau d'orella», *L'Esquetlla de la Torratxa*, 1999 (20 d'abril de 1917), pàg. 259-260.

20. Picabia ja havia realitzat a Nova York, el 1915, retrats de membres del seu entorn sota l'aparença d'una màquina: Alfred Stieglitz com una càmera fotogràfica, Paul Haviland com un llum i «una noia americana» com una bugia de motor. A Barcelona, a més de Laurencin, Picabia també va retratar Juliette Gleizes sota la forma d'un manòmetre, i ell mateix transfigurat en un clàxon.

21. Maria Lluïsa BORRÀS, «Crònica d'un exili», dins *Paris-Barcelona (1888.1937)*, París, Réunion des musées nationaux; Barcelona, Museu Picasso, 2002, pàg. 357.

22. Rafael SANTOS TORROELLA, «Francis Picabia i Barcelona», dins *Francis Picabia 1879-1953...*, pàg. 52.

23. Juan José LAHUERTA, *Destrucción de Barcelona*, Barcelona, Mudito & Co, 2004, pàg. 5.

La divertida interpretació de Lahuerta situa la primera estada de Picabia a Barcelona entre el Paral·lel i les Galeries Dalmau, entre l'activitat intel·lectual i les llicències de la vida canalla. Si els excessos i les subversions que oferien els barris barcelonins propers al port formaven part d'una tradició literària francesa, els vincles entre la ciutat comtal i l'avantguarda del país veí, que serien intensíssimes durant les següents dues dècades, es trobaven en un moment incipient. En aquest sentit, Picabia va ser clau. La publicació de la revista *391* va situar definitivament Barcelona al mapa de les avantguardes internacionals.

El llançament de 391

Clausurada la revista novaiorquesa *291*, Picabia, estimulat per les possibilitats que oferia la reunió de la formació estrangera i incentivat especialment per Marie Laurencin, decidí llançar amb la col·laboració de Dalmau la revista *391*. Picabia devia veure en el galerista un segon Stieglitz i va voler marcar la continuïtat o parentiu entre els dos projectes inscrivint al títol un 3 en lloc d'un 2. La revista *391* es va editar des de les Galeries Dalmau i va ser possible per la contribució de la formació dels artistes estrangers de 1916. El 22 de gener va escriure al galerista novaiorquès: «Rebràs una revista, *391*, que es el doble de la teva *291*. La llança la Galeria Dalmau. No està tan ben feta com la teva, però és millor que res, perquè, realment, aquí no hi ha res, de res, de res».²⁴ No era veritat que no hi hagués res de res a Barcelona. *391* va coincidir amb la primera sèrie de la revista *Troços*, on Josep Maria Junoy havia escrit sobre el retrat de Cocteau fet per Gleizes i havia dedicat un cal·ligrama a Hélène Grunhoff. Aquest primer llançament de *Troços* es va imprimir, com la revista de Picabia, a la Casa Oliva de Vilanova, però s'editava a les Galeries Laietanes, rival de les Galeries Dalmau.²⁵ El mes de març va sorgir, també de l'entorn de les Laietanes, la revista *Un enemic del poble*, liderada per Joan Salvat-Papasseit amb l'estreta col·laboració de Joaquim Torres-García i Rafael Barradas i amb contribucions de Cels Lagar. És cert que hi havia ben poca cosa avantguardista a Barcelona, però no era veritat que no hi hagués res de res. En tot cas, aquest «no-res» esdevindria aviat un dels lemes dadaistes. El mateix Picabia va escriure en el seu «Manifest Dadà», aparegut el març de 1920 a la portada del núm. 12 de *391*: «Dadà no vol res, de res, de res; fa qualsevol cosa per a que el públic digui: no comprenem res, de res, de res. Els Dadaïstes no són res, de res, de res, per bé que no arribaran mai a res, de res, de res».²⁶ O com predicava el seu

Manifeste Cannibale, aparegut el mateix mes al núm. 7 de *Dada*, i que va ser llegit per Breton a la Sala L'Œuvre el 27 de març de 1920: «Dadà no sent res, no és res, de res, de res. És com les teves esperances: res; com el teu paradís: res; com els teus ídols: res; com els teus polítics: res; com els teus herois: res; com els teus artistes: res; com les teves religions: res!». ²⁷ En aquest sentit Barcelona era propícia per a una publicació d'aquestes característiques. Si no hi havia res de res, almenys podia tenir col·laboradors de luxe, començant per la mateixa Marie Laurencin, que va donar un poema i un dibuix al primer número. El periodista Max Goth (Maximilien Gauthier) que també era a Barcelona, va ser-ne el secretari de redacció.

Sigui com sigui, *391* va aparèixer el 25 de gener de 1917, sis mesos abans del naixement de la revista *Dada*. En tres mesos Picabia va publicar els primers quatre números de la revista. La redacció i l'administració estaven ubicades a les Galeries Dalmau i tenia una tirada de 500 exemplars. Com és sobradament conegut, *391* tindria 19 números entre 1917 i 1924: del primer al quart a Barcelona, del cinquè al setè a Nova York, el vuitè a Zuric i del novè al catorzè a París.²⁸

La revista va ser llegida per les elits avantguardistes d'arreu d'Europa, però va tenir escassa repercussió en el camp intel·lectual català. *La Veü de Catalunya* li dedicà un parell de comentaris. El 26 de febrer anunciava: «ja ha sortit el segon número de la revista d'art *391*»,²⁹ i el 12 de març s'hi tornava a pronunciar: «la nova revista d'art "391" ha publicat el tercer número, que segueix dintre el mateix caràcter que els seus antecessors, dels quals no es desdiu en res».³⁰ Contrasta enormement l'atenció que aquest mitjà dedicà a la revista avantguardista si el comparem amb l'espai que donà a la cobertura de l'*Exposició d'Art Francès*. Tal com afirma Santos Torroella,

en realitat *391* va passar quasi totalment inadvertida en els medis artístics i literaris barcelonins, ben al contrari del que s'havia esdevingut el 1912 quan en Dalmau va presentar a les seves galeries una de les primeres exposicions que el cubisme va poder anotar al seu palmarès internacional. Curiosament, aquesta exposició, que sí que va significar un revulsiu en l'àmbit de l'encara incipient Noucentisme, no va tenir cap ressò més enllà de les nostres fronteres.³¹

24. Michel SANOUILLET, *Dada à Paris*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965, pàg. 46.

25. *Troços* reapareixeria posteriorment el setembre de 1917, sis mesos després de l'últim número barceloní de *391*, aquest cop amb la redacció a la Galeria Dalmau, que sembla haver substituït una revista per l'altra.

26. «Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise: "nous ne comprenons rien, rien, rien". "Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien"».

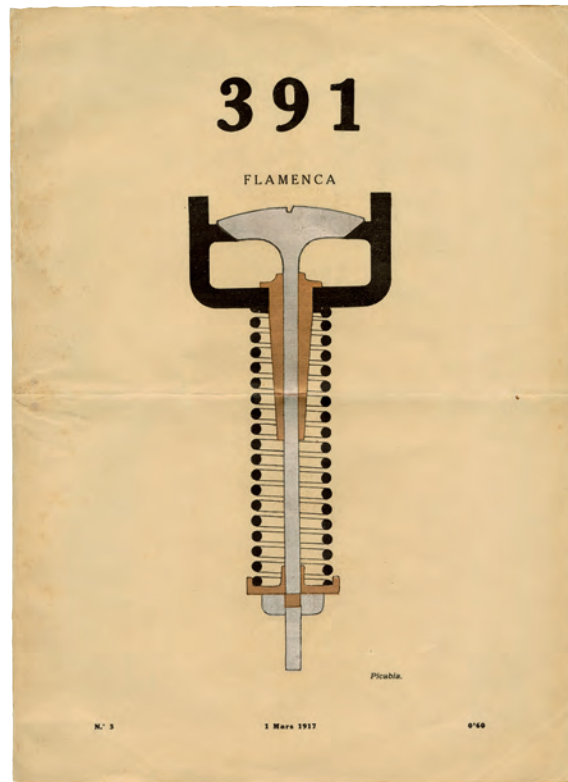
27. «Dada, lui, ne sent rien, il n'est rien, rien, rien. Il est comme vos espoirs: rien; comme vos paradis: rien; comme vos idoles: rien; comme vos hommes politiques: rien; comme vos héros: rien; comme vos artistes: rien; comme vos religions: rien!». Vegeu MASSOT, «Présentation», dins *Francis...*, pàg. 35.

28. Hi ha una edició facsimil de dos volums editada per Michel Senouillet (Eric LOSFELD [ed.], París, 1964). Les notes referides a Barcelona tenen abundants errors. Ignora la Gran Exposició d'Art Francès, que confon amb una altra de celebrada a la tardor a les Galeries Dalmau.

29. *La Veü de Catalunya*, «La pàgina artística» 376 (26 de febrer de 1917), pàg. 5.

30. *La Veü de Catalunya*, «La pàgina artística» 378 (12 de març de 1917), pàg. 4.

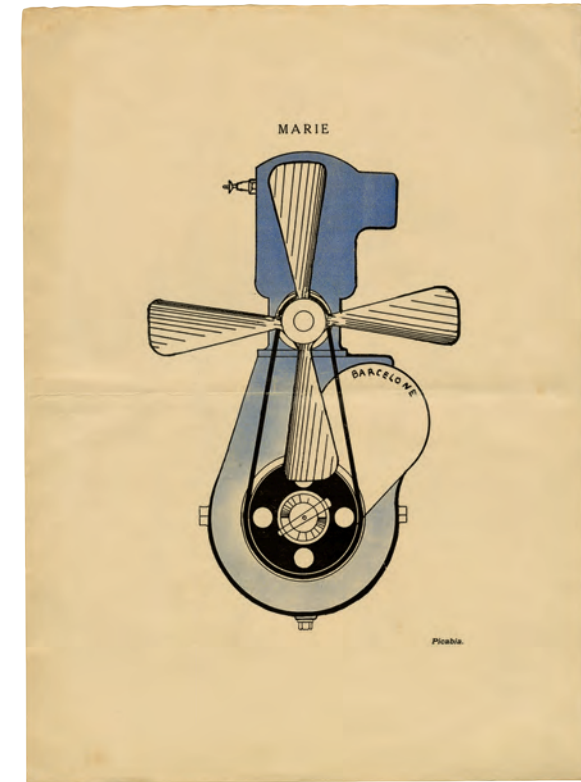
31. Rafael SANTOS TORROELLA, «Francis Picabia i Barcelona», dins *Francis Picabia 1879-1953...*, pàg. 51.



391, núm. 3, amb il·lustració de Francis Picabia, Barcelona, març de 1917.
 Archivo Lafuente

És estrany que Picabia no coincidís a les Galeries Dalmau amb Joan Miró, amb Rafael Barradas, amb Torres-García o amb Celso Lagar; i que no entrés en contacte amb revistes com *Troços* o *Un enemic del poble*. Segons Santos Torroella, els motius podrien estar relacionats amb els seus «dimonis familiars». D'altra banda, la mala reputació que va anar cultivant Cravan a Barcelona no va ajudar gaire a la recepció favorable de Picabia en l'ambient barceloní.³² No podem oblidar un episodi prou galdós que alguns han volgut elevar a la categoria de *performance* dadaista: el combat de boxa entre Cravan i el llavors campió del

32. Gabrielle Buffet va descriure el caràcter de Cravan i la vida que va dur a Barcelona de la manera següent: «El vam trobar a Barcelona el 1916, on havia arribat després d'un llarg *tour* per Europa central. [...] la dona amb qui havia compartit els seus dies a París va venir a trobar-lo. Ell demostrà ser un amant fidel i fins i tot va mostrar virtuts burgeses. He d'afegir que podia ser un amic dedicat, ansiós d'ajudar i de ser tingut en compte, tal i com vaig poder comprovar posteriorment. Però l'alcohol alliberava actituds alarmentment terrorífiques en ell». Vegeu BUFFET-PICABIA, «Arthur Cravan and...», pàg. 318.



Francis Picabia, «Marie», 391, núm. 3, Barcelona, març de 1917.
 Archivo Lafuente

món Jack Johnson, el 23 d'abril de 1916 —unes setmanes abans de l'arribada de Picabia— a la plaça de toros Monumental. El dibuix del cartell el va fer el germà de Cravan, Otho Lloyd.³³ Els púgils s'hi jugaven cinquanta mil pessetes. Davant la tècnica de Johnson, Cravan no era més que un amateur, i «en previsió del resultat inevitable, va arribar al combat begut».³⁴ Només va durar dos assalts sobre la pista. La sospita que tot plegat estava arreglat va generar aldarulls.³⁵ Malgrat el resultat del combat, Johnson va donar els diners a Cravan perquè pogués tornar als Estats Units, però es va quedar a Barcelona fins al febrer de 1917, una mica abans que els Picabia marxessin.

33. BORRÀS, «Crònica d'un exili», pàg. 353.

34. BUFFET-PICABIA, «Arthur Cravan and...», pàg. 318.

35. Com a curiositat, Sebastià Gasch va fer una breu ressenya del combat en la necrològica que va dedicar a Olga Sacharoff al diari *ABC*. Vegeu Sebastià GASCH, «Olga Sacharoff, recordada», *ABC* (19 de març de 1967), pàg. 89.

PLAZA DE TOROS MONUMENTAL
DOMINGO 23 ABRIL DE 1916
 A las 3 de la tarde
GRAN FIESTA DE BOXEO
 en la cual tendrán lugar
 6 interesantes combates entre notables luchadores. 6

JACK JOHNSON=ARTHUR CRAVAN



Finalizará el espectáculo con el sensacional encuentro entre el campeón del mundo

Jack Johnson
 Negro de 110 kilos
 y el campeón europeo

Arthur Cravan
 Blanco de 105 kilos

En este match se disputará una bolsa de **50.000 ptas.** para el vencedor.

Véanse programas

PRECIOS (incluidos los impuestos)

SOMBRA Y SOL Y SOMERA: Palco sin entrada, 20 pesetas.—Silla de ring 1.ª fila con entrada, 36 ptas.—Silla de ring 2.ª fila con entrada, 28 ptas.—Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada, 16 ptas.—Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª filas con entrada, 12 ptas.—Barrera con entrada, 10 ptas.—Castrabarrera con entrada, 800 ptas.—Silla delantera de Palco con entrada, 8 ptas.—Sillón tendido de Presidencia con entrada, 8 ptas.—ENTRADA GENERAL, 200 ptas.—Barra de entrada (impuestos), 0'60 ptas.

SOL Silla de ring 1.ª fila con entrada 18 ptas.—Silla de ring 2.ª fila con entrada 12 ptas.—Sillas de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada 8 ptas.—Silla de ring restantes con entrada 6 ptas.—ENTRADA GENERAL 2 ptas.

Bole. de López Robert y C.º, impresores, Asalto, 63

Cartell del combat entre Jack Johnson i Arthur Cravan a la Monumental, amb il·lustració d'Otho Lloyd, Barcelona, 23 d'abril de 1916

D'altra banda cal assenyalar que, a diferència de Zuric, ciutat neutral on alguns artistes que hi van arribar fugint del conflicte —o aïllats a causa d'ell— van iniciar-hi el dadaisme, Barcelona no era propícia al nihilisme del moviment. La ciutat catalana era menys neutral que la suïssa: seguia la guerra amb entusiasme aliadòfil —fins i tot havia enviat voluntaris al front en ajut de l'exèrcit francès— i vivia un moment d'agitació social, amb enfrontaments violents entre anarcosindicalistes i pistolers a sou de la patronal. El món intel·lectual també s'hi va bolcar i va organitzar a la capital catalana les exposicions que la Gran Guerra impedia en terreny francès.³⁶ El 23 d'abril de 1917 s'inaugurà a Barcelona l'*Exposició d'Art Francès*, que es clausurà el juny de 1917. D'aquesta manera, l'exposició coincidia amb el tercer i el quart número de *391*. La contracoberta del número 3 de *391* se'n feia ressò irònicament. En una suposada secció de crònica internacional «De nos envoyés speciaux», trobem una crònica de París que comença: «Només es parla de Barcelona. No només degut a "391" que s'hi publica»,³⁷ mentre que la de Barcelona comença: «Només es parla de París», i acaba preguntant retòricament: «Qui salva la situació, sinó els artistes no-oficials, aquells que son els fills d'Abraham? Hi haurà certa injustícia en l'oblit».³⁸ Els fills d'Abraham, llegim en una crònica de Max Goth en el mateix número, són aquells a qui els és dada la capacitat d'invenió, a diferència dels fills d'Adam, que «s'han d'acontentar amb la sola facultat de la descoberta».³⁹ Dos circuits d'art francès coincidien a la ciutat, l'un celebrat, l'altre invisible. En un moment d'eufòria francòfila, la lògica de les avantguardes, que no participava dels discursos internacionals del conflicte, no podia connectar amb la intel·lectualitat barcelonina.

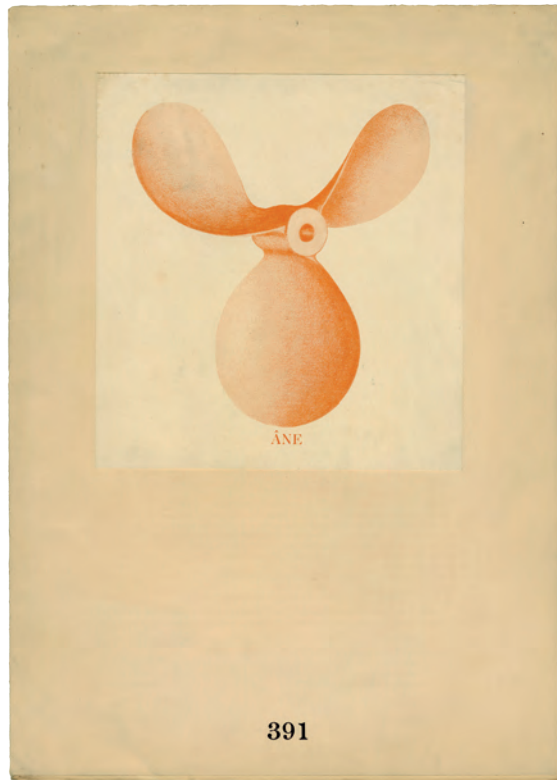
El cinquè número de *391* va aparèixer a Nova York. Picabia hi havia arribat el 6 d'abril, el dia que es declara la guerra a Alemanya, motiu pel qual no va trigar a tornar a Barcelona. A la ciutat americana va retrobar els antics companys del grup de Stieglitz, va aparèixer a la revista *The Blind Man*, fundada per Duchamp, Beatrice Wood i Henri-Pierre Roché. Picabia es jugà amb aquest últim en una partida d'escacs la supervivència d'una de les dues revistes. Guanyà Picabia i *The Blind Man* va deixar de publicar-se. La contracoberta del primer número novaiorquès de la *391* deixava una segona menció a Barcelona, aquesta molt més punyent:

36. Eliseu TRENÇ, «La propaganda francesa a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial», *Locus Amoens*, 13 (2015), pàg. 191-192.

37. «Il n'est question que de Barcelone. Non pas seulement à cause de *391* qui s'y publie».

38. «Il n'est question que de Paris. [...] Qui sauva la situation, sinon les artistes non-officiels, parmi lesquels sont les fils d'Abraham? Il y aurait quelque injustice à l'oublier».

39. Max GOTH, «Chronique d'Abraham», *391*, 3 (març de 1917), pàg. 5.

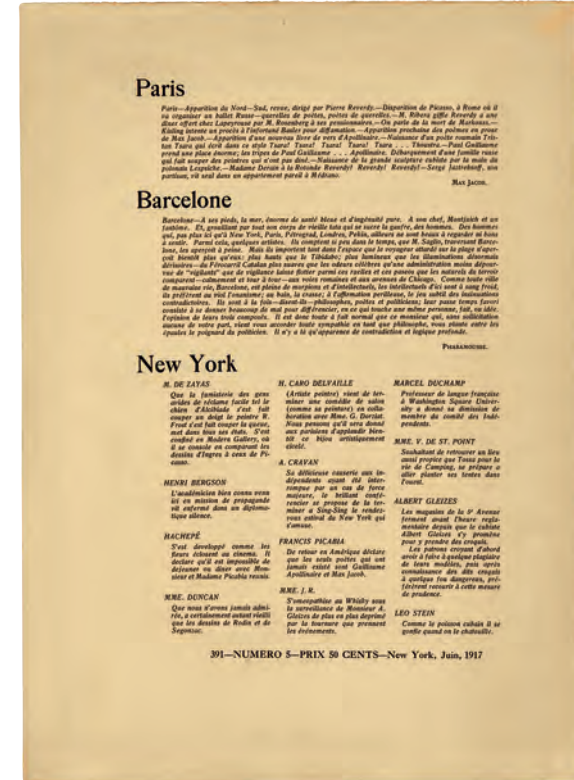


391

391, núm. 5, amb il·lustració de Francis Picabia, Nova York, juny de 1917. Archivo Lafuente

BARCELONA: als seus peus, la mar, enorme de salut blava i d'ingenuïtat pura. Com a capçal, Montjuïc i un fantasma. I, formiguejant per tot el seu cos de vella *tata* que s'empastifa la cara de sucre, homes. Homes que, no més aquí que a Nova York, París, Petrograd, Londres, Pequín, enlloc no són agradables de mirar ni d'ensumar. Entre això, uns quants artistes. Tenen tan poca importància en el temps, que M. Saglio,⁴⁰ quan recorre Barcelona, amb prou feines en veu cap. Però importen tant en l'espai, que el viatger que s'entreté a la platja aviat només els veu a ells: més alts que el Tibidabo; més lluminosos que les il·luminacions d'ara endavant ridícules del Ferrocarril Català; més suaus que les olors cèlebres que una administració menys desproveïda de «vigilants» que de vigilància deixa surar entre aquells carrerons i aquells passeigs que

40. M. André Saglio era el delegat oficial del Govern francès per a l'Exposició d'Art Francès celebrada a Barcelona el 1917.



391, núm. 5, Nova York, juny de 1917, contracoberta. Archivo Lafuente

els naturals de la terra comparen —calmosament i per torn— amb les vies romanes i les avingudes de Chicago. Com tota ciutat de mala vida, Barcelona és plena de lladrelles i d'intel·lectuals, que aquí són de sang freda i prefereixen l'onanisme a la violació; el greixum al bany; el joc subtil de les insinuacions contradictòries, a l'afirmació perillosa. Són alhora —diuen ells— filòsofs, poetes i polítics; el seu passatemps favorit consisteix a trencar-se el cap per diferenciar, pel que fa a una mateixa persona, fet o idea, l'opinió dels seus tres components. És doncs completament normal que aquest senyor que, sense cap sol·licitud per part vostra, ve a atorgar-vos la major simpatia en tant que filòsof, us clavi entre les espatlles el punyal del polític. En això no hi ha més que contradicció aparent i lògica profunda.⁴¹

41. «Barcelone», nota signada per Pharamousse a la contracoberta de 391, 5 (juny de 1917).

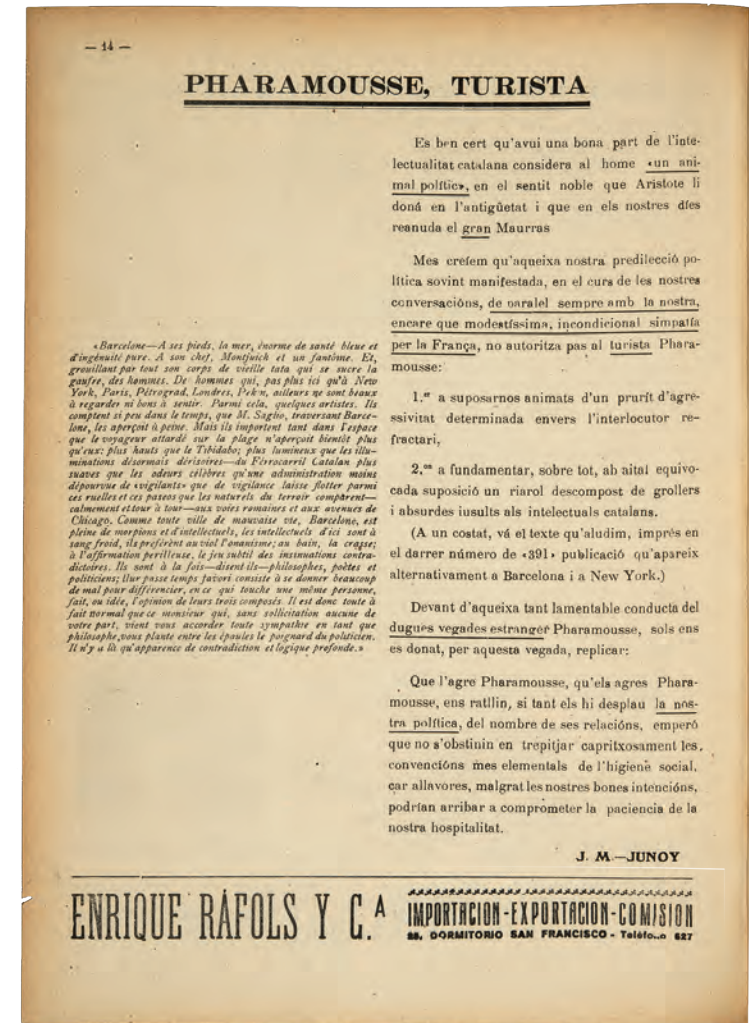


Ibèria, núm. 132, Barcelona, 20 d'octubre de 1917

La nota anava firmada amb el pseudònim Pharamousse.⁴² La caracterització de Picabia demostra familiaritat amb l'ideari noucentista i satiritza el seu emmirallament amb la ciutat: «aquells passeigs que els naturals de la terra comparen —calmosament i per torn— amb les vies romanes i les avingudes de Chicago», i per això ataca la seva idea de Barcelona on més mal els fa, en subratllar els tòpics suburbans de la Barcelona canalla, tractant-la pejorativament de *veille tata*. En ella, els intel·lectuals són paràsits veneris, a qui Picabia retreu la politització, però malgrat això, «són de sang freda i prefereixen l'onanisme a la violació», un retrat pròxim al que havia fet Unamuno en una crònica publicada a *La Nación* de Buenos Aires l'any 1902. El tarannà contingut dels intel·lectuals catalans no convenia als exabruptes dadaistes. Tot i les desqualificacions, Barcelona no sembla pitjor que altres llocs i apareix com una més d'entre grans capitals com Nova York, París, Sant Petersburg, Londres o Pequín.

La nota de Picabia va generar el que no havia aconseguit la seva obra: senyals de recepció, ruptura del silenci, la cancel·lació de la incòmoda sensació d'invisibilitat. A la tornada a Barcelona a principis d'octubre de 1917 ja l'esperaven.

42. A la pintura *L'Œil cacodylate*, espècie de *ready-made* col·lectiu on la signatura i les inscripcions dels participants són el valor pictòric principal, i que seria enviat al Salon d'Automne de 1921, es pot llegir al costat de la imatge de l'ull: «Picabia, te'n recordes de Pharamousse?».



Ibèria, núm. 132, Barcelona, 20 d'octubre de 1917, pàg. 14

Josep Maria Junoy, ignorat per Picabia malgrat el seu acostament al grup dels fills d'Abraham, va escriure una nota al número 132 d'*Ibèria*, del 20 d'octubre, revista francòfila molt implicada en el seguiment de la guerra. La nota, titulada «Pharamousse, turista», acompanyada del text aparegut a 391, deia el següent:

És ben cert que avui una bona part de la intel·lectualitat catalana considera l'home un animal polític, en el sentit noble que Aristòtil va donar a aquest terme en l'antiguitat, i que als nostres dies torna a prendre volada amb Maurras. Però creiem que aquesta

predilecció política nostra, sovint manifestada en el curs de les nostres converses, sempre paral·lela amb la nostra —tot i que modestíssima— incondicional simpatia per França, no autoritza el turista Pharamousse:

1) a suposar-nos animats d'una pruija d'agressivitat determinada amb l'interlocutor refractari.

2) a fonamentar, sobretot, amb aquesta suposició equivocada, un devessall d'insults grollers i absurds als intel·lectuals catalans.

[...]

Davant d'aqueixa tant lamentable conducta del dues vegades estranger Pharamousse, sols ens és donat, per aquesta vegada, replicar:

Que l'agre Pharamousse, que els agre Pharamousse, si tant els hi despla la nostra política, del nombre de ses relacions, emperò que no s'obstinin en trepitjar capritxosament les convencions més elementals de la higiene social, car llavors, malgrat les mostres de bones intencions, podrien arribar a comprometre la paciència de la nostra hospitalitat.⁴³

Si la resposta de Junoy, al cap i a la fi admirador de les avantguardes, havia estat força respectuosa —de sang freda, podria pensar Picabia—, el primer de novembre el número 54 de la revista *Vell i Nou* li responia amb contundència. Cal advertir que *Vell i Nou*, propietat de Santiago Segura, tenia la redacció a les Galeries Laietanes. Abans de la seva emigració, podríem dir que entre *391* i *Vell i Nou* s'havia pogut donar certa polarització a l'espai de les revistes d'art, cadascuna editada per galeries rivals. *Vell i Nou* era local i més eclèctica i conservadora, mentre que *391* es presentava com a cosmopolita, purista i radical. L'autor anònim, que bé podria ser Feliu Elias, ja que el seu pseudònim Joan Sacs⁴⁴ era l'autor de l'article de fons del número, titllava Picabia de covard i degenerat:

Francis Picabia, acabat *embusqué* i pintor d'afició, que la por d'una guerra d'Espanya contra Alemanya foragità de Barcelona i que ara l'alçament americà ha foragitat d'Amèrica, ha tingut la pensada d'escriure, abans d'embarcar-se per a Catalunya, en un prospecte que redacta per donar-se a conèixer, una diatriba contra la nostra pobreta ciutat, que fa enrogir de vergonya per ell, per la mentalitat degenerada que revela.

Francis Picabia es passeja de nou pels nostres carrers neutralistes per a veure si ha reeixit la seva literatura, si ha arribat, per fi, a cridar l'atenció, mal siga l'atenció d'aqueix tan menyspreable recó de món. Es diu que diu que aquesta vegada el cop serà segur, puix ademés ve amb un pardessus vermell i una cotilla que li costa deu mil dòlars.⁴⁵

43. Josep Maria JUNOY, «Pharamousse, turista», *Ibèria* (Barcelona), any III, 132 (20 d'octubre de 1917), pàg. 14.

44. També com a Joan Sacs publica, el 1917, *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, editat per *La Revista* i amb pròleg de Joaquim Folguera. El llibre adoptava posicions contràries a l'avantguarda.

45. «Notícies», *Vell i Nou*, any III, 54 (1 de novembre de 1917), pàg. 623-624.

La resposta de *Vell i Nou* revela que el personatge era prou conegut entre els intel·lectuals de la ciutat —fins i tot el seu gust pel luxe—, però silenciats a consciència. L'improperi havia aconseguit lleument el que buscava, provocar, i que en parlessin. Ironies de la paginació, la resposta apareixia en un número dedicat a l'art mortuori, al costat d'imatges de tombes i escultures d'esquelets.

Aquesta segona estada de Picabia a Barcelona va ser molt breu. Però en va tenir prou per lliurar a Dalmau el seu primer llibre: *Cinquante-deux Miroirs*, que recull poemes d'entre 1914 i 1917, i que va publicar l'impremta Oliva de Vilanova un mes després. El llibre contenia el poema «Terre», amb data 28 de setembre de 1917, on es fa menció a Barcelona:

L'Europe rive gauche me traite
 En pratique du livre paradis.
 Un jour la dynamite destinée
 Qui se trouve dans mon nez.
 Démontrera l'ironie universelle
 En matière historique.
 Je le crains chaque jour
 En artilleur de septembre.
 Méditerranée du cinquième
 Il était nécessaire au sujet.
 Sous les murs de Barcelone
 De m'arracher un nuage.
 Je voudrais effacer de ma vie
 Sublime une chose.
 La faiblesse absolument terrible
 De ma flamme nerveuse.
 Rien n'arrive plus à me rassasier
 Mes femmes le savent.

Una revista d'avantguardes, força pintures i un llibre de poemes és el balanç que deixà en Picabia la seva estada a Barcelona. Com bé afirma Borràs,⁴⁶ Picabia es va fer escriptor a Barcelona. Des del punt de vista de la sociabilitat, va consolidar tant l'animadversió dels pocs intel·lectuals interessats en art modern, com els vincles amb Josep Dalmau. Ambdós marcarien el seu retorn de 1922.

46. BORRÀS, *Picabia...*



Littérature, núm. 6, amb il·lustració de Francis Picabia, París, 1 de novembre de 1922. Archivo Lafuente

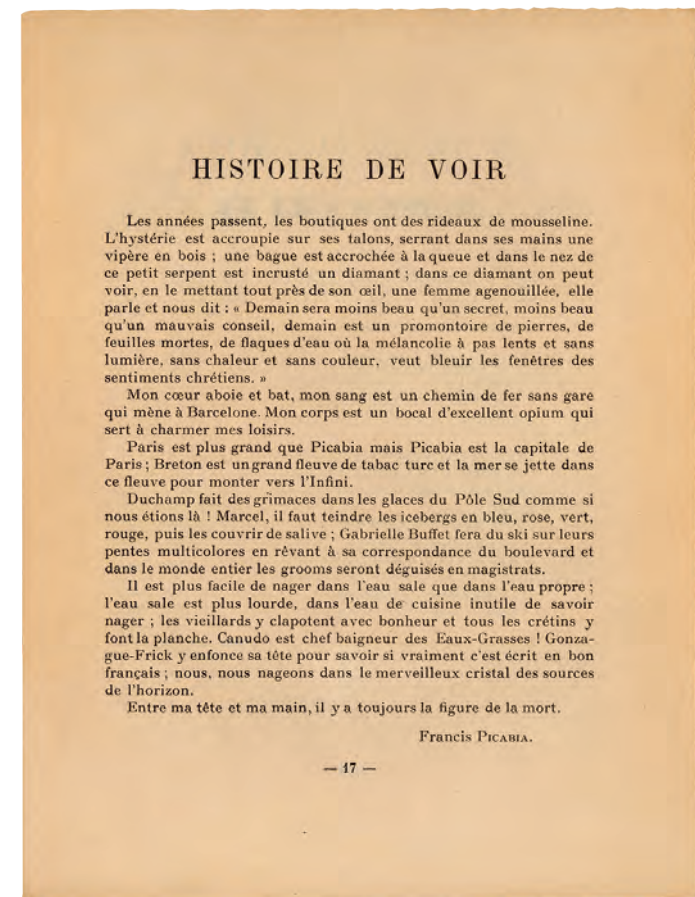
Cinc anys després: Picabia i Breton a Barcelona

La gestació d'una breu aliança

Aquella mateixa tardor de 1917 Picabia va tornar a París. Malgrat el despit que pogués tenir de l'experiència barcelonina, se'n va endur prou bona impressió no només de Dalmau, també de Josep Maria Junoy, com per incloure ambdós a la llista de «Quelques Présidents et Présidentes Dada» apareguda el febrer de 1920 al sisè número del *Bulletin Dada*, ara editat a París. A la capital francesa va retrobar Marcel Duchamp, que a partir de 1919 començaria a fer-hi estades freqüents, i el gener de 1920 Tristan Tzara, que Picabia havia conegut a Suïssa.⁴⁷ Se'ls van afegir el grup de la revista *Littérature*: André Breton, Philippe Soupault i Louis Aragon.⁴⁸ Els dos últims havien col·laborat el segon semestre de 1918 a la revista *L'Instant. Revue franco-catalane*, que Joan Pérez Jorba editava a París.

47. L'agost de 1918 va rebre una carta de Tzara convidant-lo a participar en el moviment Dada i al final de gener de 1919 va viatjar amb Gabrielle Buffet a Zuric, on va publicar conjuntament els números 4/5 del *Bulletin Dada* de Tzara i el núm. 8 de 391.

48. Juntament amb Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Jacques Rigaut, Théodore Fraenkel, Paul Dermée, Céline Arnault, Suzanne i Jean Crotti. Vegeu MASSOT, «Présentation» a *Francis...*, pàg. 34.



Francis Picabia, «Histoire de voir», *Littérature*, núm. 6, 1 de novembre de 1922, pàg. 17. Archivo Lafuente

La producció literària de l'etapa barcelonina de Picabia, tant la revista 391, com «la insolent llibertat de la seva poesia»⁴⁹ del llibre de poemes *Cinquante-deux Miroirs*, va captivar el jove André Breton. La primera carta de Breton a Picabia data de l'11 de setembre de 1919 i no van trigar a conèixer-se personalment.⁵⁰ L'admiració de Breton per Picabia va fer que la seva actitud vers ell es mantingués invariablement respectuosa i fins i tot servil, tal com mostra la seva correspondència. El jove poeta tenia llavors amb prou feines 24 anys.

49. André BRETON, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud* [1952], París, Gallimard, 1969, pàg. 58.

50. Michel SANOUILLET, *Dada à Paris*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965, pàg. 503.

La història de les manifestacions d'avantguarda a París durant aquests anys és molt coneguda. Entre 1920 i 1921 es va produir una efervescència dadaïsta amb un seguit de publicacions i activitats que posaven en evidència l'esgotament del projecte. El maig de 1921, Picabia trencava públicament amb el dadà en un article a la revista *Comœdia* titulat justament «Picabia se sépare de Dada». El 10 de juliol, el número 15 de *391*, amb l'aparença del suplement il·lustrat *Le Philaou-Thibaou*, celebrava la seva independència del dadà.

Per la seva banda, Breton liderava la revista *Littérature*, fundada el març de 1919 i que entre el número 13 (maig de 1920) i el 20 (estiu 1921) es convertia en portaveu del grup dadà, tot i que els artificis tipogràfics, «principal coqueria de *Dada* y de *391*»⁵¹ no hi eren presents. El reconeixement del dadaïsmes que Jacques Rivière, director de la *Nouvelle Revue Française*, va fer l'agost de 1920 va suposar un cop dur al moviment, que vivia de la polarització del camp literari. Les desavinences entre Breton i Tzara, a partir del primer trimestre de 1921, van ser cada cop més explícites fins a l'escenificació pública en l'afer del Congrés de París. Tot intentant donar un impuls a l'avantguarda, el 3 de gener de 1922 Breton publicava una nota al diari *Comœdia* anunciant un «Congrés Internacional per a la Determinació i Defensa de l'Esperit Modern» on feia una crida als artistes a elaborar un examen dels grups o escoles artístiques recents, protestava pel recent retorn a les nocions tradicionals de bellesa,⁵² però sobretot significava una ruptura conscient amb les activitats dadaïstes.

L'any 1922 va començar amb signes de ruptura. El congrés estava programat per a la fi de març, però finalment no es va celebrar. En un primer moment va rebre adhesions de diversos intel·lectuals europeus i Breton s'atreu a dirigir-se a aquells que havien estat en contra seu en el passat, com el mateix Picabia, amb qui les relacions s'havien suspès després del seu rebuig públic del dadà. Segons Polizzotti, es tractava d'un acostament premeditat per utilitzar Picabia contra la possible interferència de Tzara.⁵³ Picabia ho va acceptar. Tzara, que també va ser interpel·lat, va declinar participar-hi. La poca traça de Breton per gestionar les suposades ingerències del romanès van donar a Tzara l'ocasió perfecta per descreditar-lo.⁵⁴ Breton i la seva iniciativa van perdre suport i el francès va haver

de canviar d'estratègia. Va llançar la segona etapa de la revista *Littérature* i va intensificar la seva relació amb Picabia.

L'aliança entre ells dos responia a interessos encreuats. Breton desitjava captar Picabia per relançar un nou grup sota un nou programa. Cercant aquest efecte, va encarregar-li les il·lustracions de coberta de *Littérature* a partir del setembre de 1922. Per part seva, Picabia comptava amb Breton per afavorir les adquisicions del col·leccionista Jacques Doucet, que justament en aquell moment havia començat a finançar la revista de Breton, el seu secretari, que en aquestes dates negociava l'adquisició de tres aquarel·les mecanogràfiques (*Pompe*, *Bobinage*, *Magnéto anglaise*) que figurarien a l'exposició de les Galeries Dalmau. De manera que Picabia, que durant un temps havia pensat viatjar amb Pierre de Massot⁵⁵ perquè fes una conferència a Barcelona, acabaria triant la companyia de Breton, que escriuria el prefaci del catàleg de l'exposició i faria una conferència a l'Ateneu Barcelonès.

Abans de marxar, els dos companys van deixar preparat el número 6 de *Littérature*, que apareixeria a París quan ells ja serien a Barcelona. El número està consagrat a Picabia. A més del dibuix de la coberta, hi apareixen quatre textos seus: «Condoléances», «Pithécomorphes», «Le samedi soir», «16 septembre 1922» i «Histoire de voir». També conté una reproducció en vermell i negre d'una obra de Picabia, *Phosphate*, que Lebel suposa que també va ser exposada a les Galeries Dalmau.⁵⁶ A «Histoire de voir», Picabia sublimava l'imminent viatge: «El meu cor borda i batega, la meua sang és un ferrocarril sense estació que du a Barcelona. [...] París és més gran que Picabia, però Picabia és la capital de París; Breton és un gran riu de tabac turc i la mar desemboca en aquest riu per arribar fins a l'infinit».⁵⁷

Petita crònica d'un viatge

Cinc anys després de la seva última estada a Barcelona, cap al final d'abril de 1922, Picabia i Germaine Everling, la seva nova parella, van visitar de nou la ciutat comtal per concretar l'exposició a la galeria del seu vell amic Dalmau.⁵⁸

51. BRETON, *Entretiens (1913-1952) avec...*, pàg. 61.

52. POLIZZOTTI, *Revolution of the...*, pàg. 173.

53. POLIZZOTTI, *Revolution of the...*, pàg. 174.

54. Una nota apareguda a *Comœdia* el 7 de febrer, que denunciava les intrigues «d'una persona coneguda com el promotor d'un "moviment" provinent de Zúrich», va generar la resposta pública i elegant de Tzara, que afegia que un «congrés internacional» no podia retreure a una persona que, per ser estrangera, no tenia dret a existir. Les conseqüències van ser la retirada del suport a Breton per part de molts intel·lectuals. Tot i que compartien la seva posició, no toleraven la seva manera d'expressar-se.

55. Segons es pot apreciar de la carta que Dalmau escriu a Picabia el 30 de setembre de 1922: «La senyora Everling, amb les seves lletres amables, em parla en la primera de la conferència del senyor de Massot i em proposa que, si trobo que la idea és bona, se'n podrien fer d'altres. La idea és magnífica, per tant feu vos mateix tot el que pugueu, sobretot si això no us porta despeses, perquè en aquest moment els negocis no rutllen. A l'última carta, em parau del senyor André Breton; per això mateix, espero que, l'un o l'altre, o potser tots dos, tindré el plaer de saludar-vos personalment a Barcelona. Tindré el doble plaer de conèixer els vostres amics, a més m'agrada molt el soroll (aquesta mena de soroll, sobretot)». Vegeu SANTOS TORROELLA, «Algunes cartes inèdites», dins *Francis Picabia 1879-1953...*, pàg. 61.

56. Jean-Jacques LEBEL, «Picabia 1922, ready-made empêché», dins *Francis Picabia: galerie...*, pàg. 21.

57. « Mon cœur aboie et bat, mon sang est un chemin de fer sans gare qui mène a Barcelone. [...] Paris est plus grand que Picabia mais Picabia est la capitale de Paris; Breton est un grand fleuve de tabac turc et la mer se jette dans ce fleuve pour monter vers l'Infini».

58. Agnès de la BEAUMELLE, «Chronologie 1919-1923», dins *Francis Picabia: galerie...*, pàg. 89.

La proposta devia entusiasmar el galerista, ja que suposava una oportunitat per tornar a posar la sala al primer nivell internacional de l'art modern. A la carta de Dalmau a Picabia datada el 30 de setembre de 1922 podem llegir:

l'exposició està fixada per dilluns 13 de novembre, perquè del 25 d'octubre al 12 de novembre la sala està compromesa, com també ho està durant la resta de la temporada a partir del primer de desembre. Per tant, la vostra exposició serà del 13 al 31 de novembre.⁵⁹ M'agradaria fer un bon catàleg, que enviaria a París; per tant, us prego que m'envieu algunes fotos de les vostres millors obres i, si no ho sabeu, de les que us agradin més. Generalment se sol fer un petit cartell. Per això us prego que m'envieu un dibuix,⁶⁰ que em podríeu adjuntar amb les fotos. Per part meua, en dibuixaré un altre i triaré (quan faig una cosa, la faig a consciència).⁶¹

El dia 30 d'octubre, Francis Picabia, Germaine Everling, André Breton i la seva companya Simone Kahn, van iniciar el periple fins a Barcelona, via Marsella, en un Mercer descapotable de Picabia. Mark Polizzotti ha documentat el viatge.⁶² De l'aturada a Marsella en queda un testimoni fotogràfic i un text de Picabia, «Souvenirs de voyages: L'Exposition coloniale de Marseille», al número 8 de *Littérature*, que apareixeria el gener de l'any següent. Van arribar a Barcelona el 7 de novembre. Els Breton es van allotjar a la pensió Nowé de la ronda de Sant Pere, cantonada plaça Catalunya. Picabia, com sabem per les cartes dirigides a Dalmau, s'allotjava a casa del galerista. A Breton Barcelona li va semblar decebedora, poc atractiva i cara. Admira la Sagrada Família, de la qual dirà a la conferència que «no em desagrada si obliido que és una església»,⁶³ i el 2 de novembre envia una postal a Picasso, amb la fotografia del temple, on escriu: «coneixes aquesta meravella?»⁶⁴

El viatge a Barcelona va produir-se en un moment clau de les trajectòries dels dos personatges. Segons Lebel, «el caràcter simbòlic d'aquest periple sembla haver escapat als especialistes malgrat que marca pels dos amics la seva ruptura amb dadà; aquest viatge, l'exposició a Dalmau, la conferència a l'Ateneu impartida per Breton constitueixen una etapa crucial».⁶⁵ Si el viatge representava una

ruptura simbòlica compartida amb el dadà, els camins que derivarien de Barcelona es bifurcarien. Breton encaminaria els seus esforços en direcció al surrealisme. Picabia es dirigiria cap a les seves pintures de monstres, on es poden trobar clares presències catalanes, i l'experimentació amb les transparències. Malgrat això, i com seria natural, a Barcelona van ser rebuts com si fossin representants del dadaisme.

Hi ha una altra petita anècdota que cal mencionar. A Barcelona Simone pateix una intoxicació per salmonel·la, però el compromís de la conferència i la negativa de Picabia a marxar abans de l'obertura de l'exposició van fer que la parella romangués a Barcelona a desgrat.⁶⁶ Al costat de Simone, allitada, Breton va escriure un poema automàtic en vuit parts: «Le Volubilis et je sais l'hypotenuse», dedicat a ella. En va publicar unes parts —concretament, les parts I, IV, V, VI, VII i VIII— al núm. 7 de *Littérature (nouvelle série)*, de desembre de 1922. Es conserva el manuscrit del poema, escrit en uns fulls de la pensió Nowé, i amb data del 8 de novembre de 1922.⁶⁷ L'extravagant títol és manllevat d'una frase de Robert Desnos pronunciada en estat de somni hipnòtic, en el marc de les sessions que tenien lloc a casa dels Breton a París. Aquesta experiència està datada el 28 de setembre de 1922, dos dies abans que la parella iniciés el viatge cap a Barcelona.

La frase de Desnos apareixeria el dia 1 de novembre al núm. 6 de *Littérature. Nouvelle série*. El poema s'escriu paral·lelament a la conferència, que acaba amb una menció al seu amic Desnos i al desig que «l'enorme afecte que li professo no li pesi massa, a fi que pugui continuar realitzant el miracle amb els ulls tancats».⁶⁸ Seguint l'exemple de Picabia, Breton hauria projectat la possibilitat de publicar el poema a can Dalmau, com es pot deduir de la nota que acompanyava el fragment del poema publicat a *Littérature*:

Extrait de «LE VOLUBILIS ET JE SAIS L'HYPOTÉNUSE», pour paraître aux éditions Dalmau, Portaferriça 18, Barcelone. Tirage limité à cinq exemplaires.

El poema sencer seria publicat l'any 1923 a *Clair de Terre*, un recull de poemes escrits la majoria al segon semestre de 1923, que s'imprimiria el 15 de novembre en edició limitada de 240 exemplars finançada per Breton. Georges Sebbag troba als últims versos del poema referències a la Sagrada Família.⁶⁹

59. Finalment es va inaugurar el 18 de novembre i va durar fins al 8 de desembre.

60. El dibuix és *Diane*, 1922, tinta xinesa i guaix sobre paper acartonat, 22 x 22 cm. Santos Torroella el va adquirir del pintor Luis Marsans.

61. SANTOS TORROELLA, «Algunes cartes inèdites»..., pàg. 61.

62. POLIZZOTTI, *Revolution of the...*, pàg. 187-188.

63. André BRETON, *Les Pas perdus*, París, Gallimard, 1969 [1924], pàg. 142: «Ne me déplaît pas si j'oublie que c'est une église.»

64. Juan José LAHUERTA (dir.), *Universo Gaudí*, Barcelona, CCCB, 2002, pàg. 159.

65. Jean-Jacques LEBEL, «Picabia 1922, ready-made...», pàg. 22.

66. BRETON, *Ceuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pàg. 1202-1203.

67. BRETON, *Ceuvres complètes...*, pàg. 1201.

68. BRETON, *Les Pas perdus...*, pàg. 165: «L'énorme affection que je lui porte ne lui soit pas trop lourde afin qu'il puisse continuer à opérer le miracle les yeux fermés.»

69. Georges SEBBAG, «París-Barcelona-París. El bumerang surrealista», *París-Barcelona: 1888-1937*, París, Réunion des musées nationaux; Barcelona, Museu Picasso, 2002, pàg. 44.

*L'Exposició de Picabia a les Galeries Dalmau
i la conferència de Breton a l'Ateneu*

L'any 1922 es presentava a can Dalmau com un curs rutinari, de manera que l'exposició de Francis Picabia, programada a la tardor, podia despertar certa expectació. L'exposició va obrir finalment el 18 de novembre. Va ser la primera individual i la més important que va fer en vida. Quan van arribar a Barcelona tot estava preparat. Cinc dies abans del viatge, Picabia havia enviat una carta a Dalmau amb el pròleg de Breton i mostres d'entusiasme:

Estimat senyor Dalmau, us envio adjunt el bell pròleg d'André Breton, que m'ha demanat que no s'imprimeixi en caràcters massa petits; compto amb vostè.

Fins a final de mes; els meus respectes a la senyora Dalmau i rebeu la meva salutació més cordial.

Francis Picabia

P.S.: M'agrada molt aquesta exposició, estic impacient per veure-us. Rebreu un telegrama amb la nostra hora d'arribada.⁷⁰

Picabia arribava en un gran moment. L'any 1922 havia estat un dels més fèrtils de la seva carrera, impulsat per la llibertat creativa que trobà en alliberar-se del dadà. Les obres presentades a les Galeries Dalmau sorgeixen de la tensió entre la necessitat d'abandonar un dadà que s'ha institucionalitzat, i la voluntat de romandre alhora pròxim a Marcel Duchamp, veritable garant d'un esperit dadà genuí.⁷¹ El repertori exposat a les Galeries Dalmau estava format per 47 obres recents i inèdites, que presentaven simultàniament una multiplicitat d'estils que dificultava la lectura de la proposta o, sí més no, la lectura d'una proposta coherent. Es tractava d'un conjunt paradoxal que barrejava obra figurativa —els retrats kitsch d'espanyoles—, d'altres de geomètrics, traçats amb compàs i regla, i encara de mecanomòrfics simplificats; aquests últims plantejaven un llenguatge pictòric fet de precisió i d'indiferent neutralitat. També va presentar experiments amb transparències, pròxims a les recerques òptiques de Man Ray o dels treballs amb vidre de Duchamp.⁷² L'estiu i la tardor de 1922 Picabia havia treballat en una línia en diàleg amb Duchamp. La mateixa exposició era un exercici de juxtaposició simultània propi de l'avantguarda parisenca des de 1912. L'absència d'unitat va ser sens dubte un dels motius fonamentals



L'exposició de Picabia a les Galeries Dalmau, Barcelona, 1922

de la manca de repercussió en el camp intel·lectual barceloní, a la qual caldria afegir la dubtosa reputació que l'artista s'havia fet cinc anys abans a Barcelona.

Al catàleg, Breton ofería una mirada lúcida a l'exposició. Els mateixos motius pels quals no va ser entesa per aquells barcelonins que llavors tenien altaveus mediàtics són exaltats per Breton com els elements més radicalment moderns i artístics del pintor. La varietat feia força difícil la comprensió del gest artístic presentat, que no trobava unitat possible. Breton, al catàleg, denuncia la «comprensió» i la «interpretació», quan estan abocades a la necessitat d'una unitat o harmonia, com a operacions crítiques obsoletes. Picabia fornía en aquest sentit un model de treball que es resisteix a ser «compès» en aquests termes, que és insubornable a tot intent d'explicació. Immune a l'avorriment, contra la repetició i les inèrcies, l'obra de Picabia, ens diu Breton, viu de «la fe en la pròpia excepció; aquella perpètua seguretat en la inseguretat que li confereix l'element perillós sense el qual correria el perill de convertir-se en ensenyament».⁷³ Justament la inestabilitat de l'obra de Picabia passa a ser irònicament el centre del seu sentit: és fruit d'una alta sensibilitat a la més petita de les variacions que ofereixen els

70. SANTOS TORROELLA, «Algunes cartes inèdites»..., pàg. 61.

71. BEAUMELLE, «Picabia kaléidoscope, 1922», dins *Francis Picabia: galerie...*, pàg. 10.

72. BEAUMELLE, «Picabia kaléidoscope, 1922», dins *Francis Picabia: galerie...*, pàg. 15.

73. André BRETON, «Francis Picabia», dins *Francis Picabia: galerie...*, [1922], pàg. 44: «La foi en sa propre exception; cette perpétuelle sécurité dans l'insécurité qui lui confère l'élément dangereux sans quoi elle risquerait à son tour de se faire enseignante.»

temps moderns. Per això Breton arriba a escriure que l'obra de Picabia es converteix en la mesura de l'ardent modernitat: «cada matí, en despertar, ens agradaria consultar Picabia, com un meravellós baròmetre, sobre els canvis atmosfèrics produïts durant la nit».⁷⁴ Ni tan sols l'inspirat pròleg del catàleg va aconseguir res. En aquells moments eren ben poques les persones que podien connectar amb l'aposta de Picabia. Uns mesos després va fer unes declaracions sobre tot plegat. L'edició del 9 de juny de 1923 de *Le journal du peuple* publicava una entrevista titulada «Francis Picabia Bisbe»:

Vaig pensar que calia alguna cosa per a cada gust. Hi ha persones a qui no els agrada les màquines, doncs els ofereixo dones espanyoles. Si no els agraden les dones espanyoles, els en faré de franceses... Sí, faig pintures per vendre. I em fascina que aquelles que més m'agraden siguin les que menys es venen.⁷⁵

Una lectura retrospectiva de Breton sobre Picabia dona l'exacta mesura de les reaccions que solien inspirar tant la seva figura com la seva obra:

El polemista, sovint no tan inspirat, va perjudicar el pintor i el poeta que és Picabia. El sentit de l'humor, que posseeix en grau ben alt, s'ajusta mediocrement a l'actitud crítica, desafiant i agressiva que adopta respecte als seus contemporanis, preses amb massa facilitat en particular. [...] La voluntat d'escàndol que ha presidit [la seva obra] durant llarg temps (de 1910 a 1925) n'ha fet el blanc propici de la impaciència, per no dir el furor, de tots els guardians de la norma i el bon gust. *Tot, però no Picabia!*, tal ha estat el mercat que s'ha ofert a l'art innovador els últims vint anys.⁷⁶

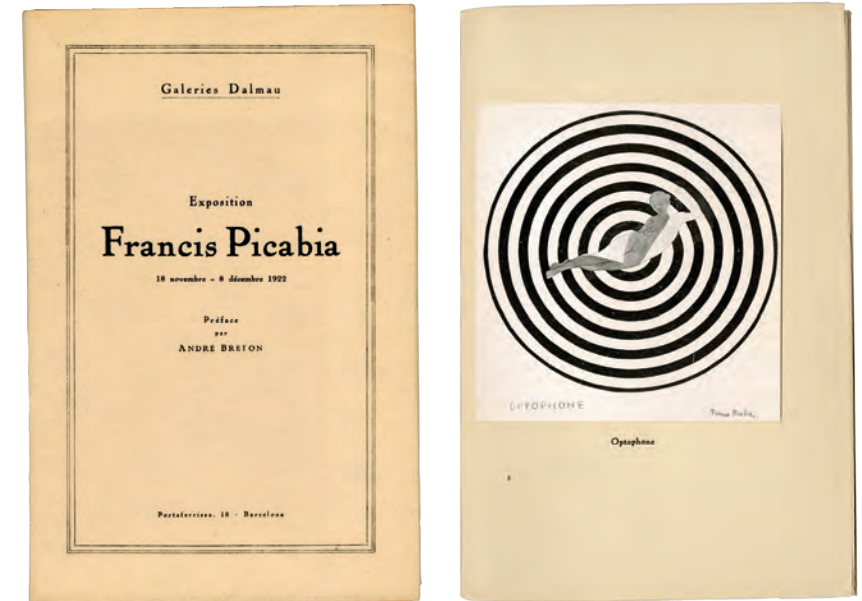
Dalmau va elaborar quatre documents entorn de l'exposició: el cartell dissenyat a partir del dibuix *Diane* de Picabia, l'anunci en francès, la invitació i el catàleg il·lustrat amb prefaci de Breton, exclusivament en francès. La llengua triada ens dona força pistes de l'estratègia de Dalmau. Segons Jaume Vidal,⁷⁷ aquesta no era pas la de difondre l'artista en el camp intel·lectual català

74. BRETON, «Francis Picabia», dins *Francis Picabia: galerie...*, [1922], pàg. 45: «Consulter Picabia comme un merveilleux baromètre sur les changements atmosphériques décidés dans la nuit.»

75. Roger VITRAC, «Francis Picabia Évêque», *Journal du peuple* (9 de juny de 1923).

76. André BRETON, *Ceuvres complètes*, vol. 2, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, pàg. 1077: «Le polémiste souvent moins bien inspiré a fait tort chez Picabia au peintre et au poète. Le sens de l'humour, qu'il possède à un haut degré, s'accommode médiocrement d'attitude critique, défiante, agressive qu'il adopte à l'égard de ses contemporains, pris trop volontiers en particulier. [...] La volonté de scandale qui y a présidé longtemps (de 1910 à 1925) a fait d'elle une cible toute désignée à l'impatience, voire à la fureur de tous les gardiens de la norme et du bon goût.»

77. VIDAL, *Josep Dalmau, l'aventura...*



Catàleg de l'exposició de Francis Picabia a les Galeries Dalmau, amb prefaci d'André Breton, Barcelona, 1922

—o com a mínim no n'era la motivació principal—, sinó obtenir visibilitat a l'estranger, atesa la internacionalitat de les xarxes intel·lectuals avantguardistes i el desinterès general per l'art d'avantguarda als cercles catalans. En aquest sentit podem afirmar que l'objectiu es va aconseguir. «Picabia m'encarrega de dir-vos que tothom troba que el catàleg que li heu fet per a l'exposició és “meravellós”»,⁷⁸ escrivia Germaine Everling a Dalmau en una carta del 3 de febrer de 1923, en què demanava al galerista l'enviament d'obres que havien estat exposades. El motiu era la presència a París del representant d'un museu americà que comprava obres, i Picabia no en disposava de recents. Cinquanta anys més tard, el mateix Breton i Simone Collinet (llavors ja exparella de Breton) van confirmar a Jean-Jacques Lebel que l'exposició a les Galeries Dalmau havia estat un èxit excepcional des del punt de vista artístic i alhora inversament un fracàs des del punt de vista comercial i pel que fa a la repercussió a la premsa i al públic.⁷⁹ En efecte, no es va vendre ni una sola obra. S'acomplia així a Barcelona la lògica que descriu Bourdieu en tota constitució d'una autonomia de camp. Malauradament, el camp era el francès i les Galeries Dalmau en feien

78. SANTOS TORROELLA, «Algunes cartes inèdites...», pàg. 62.

79. LEBEL, «Picabia 1922, ready-made...», pàg. 22.

en aquesta ocasió de sucursal. L'ambient també hauria estat escalfat a París per part de Picabia. Una carta de l'impressor Vilanova, datada l'agost de 1922, l'informava de l'enviament a París d'una gran quantitat d'exemplars de 391 i del primer llibre de Picabia, *Cinquante-Deux Miroirs*, imprès en francès.⁸⁰ La labor anterior de Picabia a Barcelona obtenia un revifament de l'interès als circuits internacionals. Les obres exposades a la Galeria Dalmau serien venudes amb èxit l'any 1926 en una subhasta organitzada a París per Duchamp. El catàleg fet per a l'ocasió contenia un text titulat *80 Picabias* signat per Duchamp amb el cèlebre pseudònim de «Rose Sélavy».

El 17 de novembre, vigília de l'estrena de l'exposició, tal com estava previst, Breton va pronunciar una conferència a l'Ateneu Barcelonès presentada per Josep Dalmau. L'Ateneu es trobava a escassos metres de la Galeria. El president, Pere Rahola, havia organitzat la «Societat d'Amics de França» durant la Gran Guerra, i l'any 1923 el govern francès li atorgaria la *Légion d'Honneur*.⁸¹ Dalmau no havia escatimat esforços per difondre l'acte.⁸² El mitjà que va donar més cobertura a les activitats organitzades pel galerista va ser *La Publicitat*, que el dia anterior anunciava a primera plana la conferència de Breton. La nota, força llarga, presentava una llista dels artistes i escriptors moderns⁸³ que suposadament serien analitzats per «l'ull vibrant del poeta il·lustre», de qui es deia que era

director de la revista «Littérature», és un dels joves representants de l'avant-garde que més relleu i més interès tenen avui dia a la capital francesa. Ha publicat *Mont de Piète*, poemes (1918), *Les Champs Magnetiques* (1919) i les obres de teatre *Si vous ploît* (1920), *Vous m'oblîerez* (1920), *Les pas perdus* (1922).⁸⁴ Des d'aquestes columnes li donem la benvinguda i desitgem que la seva conferència sigui un gran èxit dins el món de les nostres lletres.

La conferència, titulada «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», era el preàmbul performatiu d'una exposició que Breton també

80. LEBEL, «Picabia 1922, ready-made...», pàg. 23.

81. Arnau PUIG, «L'Ateneu Barcelonès, Francis Picabia i André Breton. Societat, Dada i pre-surrealisme», *Ateneu: Revista de Cultura*, 19 (gener de 1996), pàg. 11.

82. El mateix dia 17 de novembre, l'acte era anunciat molt breument a la pàgina 5 de *La Vanguardia*; i una breu nota informant de l'exposició apareixia el 24 de novembre a la pàgina artística del núm. 568 de *La Veu de Catalunya*.

83. L'excés injustificable d'errors en els noms de la llista d'artistes i escriptors és una prova del total desconeixement que en podria tenir el redactor, que devia transcriure tan bé com va poder la nota entregada per Dalmau.

84. És força enigmàtica la menció d'una obra de teatre titulada *Les pas perdus*, suposadament publicada aquell mateix any. No descartem que fos més un projecte que una realitat, ja que l'any no havia conclòs, i que el títol de l'important llibre de 1924 ja rondés pel cap de Breton des d'aquests dies de Barcelona. Segons POLIZZOTTI, *Revolution of the Mind...*, pàg. 97, ja tenia pensat el títol des de 1920.

havia prologat per escrit. Els dos textos tenen una arrel comuna: la defensa d'un esperit modern que no pot ser formalitzat per una escola o una manera de fer. Per això subratlla el gest per sobre de l'obra mateixa i, en aquest sentit, celebra aquells capaços de reinventar-se, de no detenir-se en la consolidació d'una tècnica i un estil. A la conferència, Breton va canviar d'estratègia respecte a l'actitud provocativa que havia mantingut a París. A diferència de Picabia, davant d'un públic desconegut va optar per un accentuat to didàctic. Va començar prescindint explícitament del terme «esperit modern», ja esdevingut convencional, sinó malmès per l'últim Apollinaire. Com al catàleg, Breton celebrava Picasso, Duchamp i Picabia com els tres principals exponents de la inestabilitat com a genuí motor creatiu en art pictòric, establia una genealogia que esdevindria clàssica, amb Sade, Lautréamont i Rimbaud, i esgrimia amics i coneguts parisencs com el bo i millor de l'últim crit en art i literatura. Breton aspirava a una síntesi que s'alimentés del cubisme, el futurisme i el dadaisme, que segons deia «no són tres moviments diferents i que els tres participen d'un moviment més general, el sentit i l'abast del qual no coneixem encara amb precisió [...] —un moviment que, segons deia— no espera res més que un nou impuls».⁸⁵ Aquest impuls havia de ser una revolució. Tots els ingredients per endegar el surrealisme ja estan servits a la fi de 1922 a Barcelona. En aquell moment Breton tenia la necessitat de donar un cop definitiu sobre la incerta taula de l'avantguarda parisenca. La conferència a l'Ateneu n'és el preludi i alhora és la represa de la reflexió que Breton esperava que hagués tingut lloc en el Congrés de París, i així ho va mencionar explícitament.

En adreçar-se als assistents a la conferència, Breton havia llançat l'esperança d'alguna possible complicitat: «ja que són vostès artistes, potser hi ha entre vostès un gran artista o, qui sap, un home dels que a mi m'agraden, que distingirà a través del soroll de les meves paraules, un corrent d'idees i de sensacions no massa diferents de les seves».⁸⁶ Sabem que com a mínim n'hi havia un. D'entre els assistents hi havia un llavors desconegut jove de 21 anys anomenat Magí Cassanyes, col·laborador de la revista *Monitor: Gasetta nacional de política, d'art i de literatura* (1921-1923), dirigida per J. V. Foix i Josep Carbonell. Va escriure l'únic article de fons sobre els esdeveniments organitzats per Dalmau, aparegut a *La Publicitat* el 22 de novembre de 1922 i titulat «Sobre l'exposició

85. André BRETON, *Les Pas perdus*, París, Gallimard, 1969 [1924], pàg. 149-150: «Ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens ni l'amplitude. [...] qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer à décrire la courbe qui lui est assignée.»

86. BRETON, *Les Pas perdus...*, pàg. 142: «Puisque vous êtes des artistes, il y a peut-être parmi vous un grand artiste ou, qui sait, un homme comme je les aime qui, à travers le bruit de mes paroles, distinguera un courant d'idées et de sensations pas très différent du sien.»

Picàbia i la conferència de Breton». Les Galeries Dalmau eren un dels tres locals dipositaris de la revista *Monitor*, i el fet que Cassanyes fos llavors l'encarregat de la secció permanent «Les arts i les exposicions» de la revista indica la proximitat que hi podria haver entre els dos. Per tant, no resulta forassenyat que, com afirma Santos Torroella,⁸⁷ l'article hagués estat un encàrrec del mateix Dalmau.

Cassanyes, demostrant un ampli coneixement de les experiències d'avantguarda i capaç de connectar amb les propostes de Breton i Picàbia, censurava a l'article l'art imitatiu i apostava per un art no determinat per les formes sinó per una sensibilitat⁸⁸ moderna:

les intel·ligències i les sensibilitats són com un receptor de quelcom... diem-ne irradiacions, que per força han de venir d'alguna banda, i els artistes i els poetes es limiten a fixar-les conscients algunes vegades, altres inconscients. [...] Però a aquesta part «receptiva» s'hi alia de vegades el «geni de la invenció», com deia en Breton en l'esmentada conferència, i aleshores percebem les floracions insospitades i radiants d'aquesta pintura nova, que és la cosa més característica del moment estètic actual.⁸⁹

Cassanyes coincidia amb Breton: cubisme, futurisme i dadà no són moviments distints sinó que participen d'un mateix moviment. Al seu parer calia afegir a les individualitats que Breton ubicava a la cúspide d'aquest moviment general —Picasso, Duchamp i Picàbia— les figures de Klee i Kandinsky. Pel que fa a l'exposició, afirmava que a les obres exposades no se'ls podia retreure que fossin abstractes. Segons Cassanyes, allò abstracte és la síntesi d'allò concret i en art aquesta síntesi es formalitza en imatge:

Com es pot veure, doncs, l'abstracte no s'oposa pas al concret, ans l'explica; i ara bé, què tenen que veure amb una explicació del concret, els dibuixos que comentem? No són més aviat un nou aspecte d'aquest, és a dir, una nova aparença que pren la vida, que no pas un comentari d'aquesta? Així l'obra del Picàbia més que d'abstracta hau-

87. SANTOS TORROELLA, «Francis Picàbia i...», pàg. 57.

88. Aquesta posició és molt pròxima a la desenvolupada per César Vallejo a París els mateixos anys a partir del contacte amb les exposicions d'art plàstic modern. Vegeu concretament el manifest «Poesía nueva», *Favorables – París – Poema*, 1 (juny de 1926). Per a un estudi d'aquest aspecte vegeu Bernat PADRÓ NIETO, «Los salones parisinos de César Vallejo», dins G. FLORES HEREDIA, A. ECHEVARRÍA (ed.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2016, pàg. 277-290.

89. «Les intelligences et les sensibilités sont les récepteurs de certaines irradiations qui forcément viennent de quelque part et que les poètes et les artistes se bornent à fixer, quelquefois consciemment, quelquefois inconsciemment. [...] Mais à ce côté «réceptif» s'allie parfois le «génie de l'invention», comme l'a fait observer Breton au cours de sa conférence. Grâce à cette alliance, nous percevons les floraisons radieuses et inouïes de cette peinture nouvelle qui est ce que nous devons de plus caractéristique au moment esthétique actuel.»

riem de qualificar-la, doncs, de «post-concreta», això és, que més que una explicació dels aspectes, és una «creació d'aspectes».⁹⁰

Francis Picàbia s'enduaia de Barcelona un excepcional catàleg i un nou impuls al ressò de la seva obra. André Breton s'enduaia dos textos i un poema. I ambdós, molt contents amb l'article de Magí Cassanyes, també se'l van endur. Breton el faria publicar en francès al número 9 de la revista *Littérature* (segona sèrie) de febrer-març de 1923. L'aparició d'aquest article a la revista de Breton és una altra de les fites de l'intercanvi intel·lectual a través de l'eix Barcelona-París.

L'empremta de Barcelona

Francis Picàbia, que s'havia fet escriptor a Barcelona en la seva primera estada, tornava de la visita de finals de novembre de 1922 a la Ciutat Comtal reforçat. Com hem vist, el catàleg elaborat per Dalmau havia fet furor en els cercles avantguardistes parisencs i les obres presentades a Barcelona aviat trobarien compradors. Al cap de poc de tornar de Barcelona va trencar oficialment amb les avantguardes. El maig de 1923 publicava un «Manifeste du bon goût», escrit en ocasió d'una exposició a Danthon. Després de més d'un any de distanciament amb Breton, Picàbia declararia la guerra als surrealistes en els últims números de *391*, entre maig i octubre de 1924.

No faltarien noves ocasions per tornar a la Ciutat Comtal. L'amistat amb Dalmau es va mantenir i va encetar una complicitat amb Cassanyes, l'article del qual li devia haver agradat. En un carta a Dalmau del 30 de juliol de 1927 on avisa de la seva arribada podem llegir:

Estimat amic,

Arribaré a Barcelona amb el vaixell que surt dimarts de Marsella i que arribarà dijous.

Em penso allotjar a la Pensió Nova, plaça Catalunya; si sabeu de cap hotel considerablement pitjor, envieu-nos una nota quan arribi el vaixell.

Crec que el vaixell es diu el «Corono», de la companyia Ybarra. Rebeu vostè i els vostres una salutació ben cordial. M'alegrarà tornar-vos a veure.

Amistosament vostre,

Francis Picàbia

P.S.: Com que hi estaré molt pocs dies, podríeu avisar el senyor Casagnes [sic] que hi passaré; m'agradaria molt veure'l.⁹¹

90. «L'abstrait donc, comme on vient de le voir, ne s'oppose pas au concret: au contraire il l'explique et l'éclaire. Et, nous le demandons, qu'ont-ils à voir avec une explication, un éclaircissement du concret, les dessins que nous commentons? Ainsi donc nous ne pouvons plus qualifier l'œuvre de Picàbia d'abstraite mais plutôt de post-concrète, c'est-à-dire que plus qu'une explication des aspects elle est une création d'aspects.»

91. SANTOS TORROELLA, «Algunes cartes inèdites»..., pàg. 63.

Les visites a Barcelona sempre van aportar quelcom al procés creatiu del pintor. A mitjan anys vint, en plena «època dels monstres», apareixen a les seves obres referències constants a fragments de frescos romànics del Palau de Montjuïc,⁹² com ara la pintura que du per títol precisament *Barcelona*. El primer a notar aquesta relació fou Georges Isarlov.⁹³ A l'etapa posterior, dedicada a les transparències, trobem de nou motius lligats a Barcelona, com una pintura sense títol on se superposen una «espanyola» i un «monstre» provinent de l'imaginari apocalíptic de les pintures romàniques.

Pel que fa a Breton, al principi de l'any següent acabava «La Confession dédaigneuse», on apareixen els seus principals fonaments sobre art, literatura i vida, i una descripció i elogi de Vaché. Gràcies a la intercessió de Picabia, l'article va aparèixer al setmanari polític *La Vie moderne*, en el número de febrer-març de 1923.⁹⁴ Aquest text, juntament amb els articles i manifestos que havia anat publicant des de 1918 en diverses revistes, sobretot a *Littérature*, constituïen un conjunt que presentava les tendències i figures de la nova època i on es reivindicaven les figures de Vaché, Picabia i Duchamp com a impulsores del moviment espiritual modern. El títol que donà a la col·lecció fou *Les Pas perdus*, títol que tenia pensat des de 1920 per a un llibre d'escriptura automàtica. Gaston Gallimard li va enviar el contracte el 28 de març.⁹⁵ *Les Pas perdus* (París, Gallimard, 1924) és el llibre que tanca el període de transició del dadaisme al surrealisme. Van anar a parar al volum dos textos vinculats a Barcelona. El primer, el text del catàleg de Dalmau, dedicat a un Picabia que cap a 1924 estava marcant força distàncies respecte el surrealisme i les avantguardes en general. Això, però, no impedia a Breton capitalitzar en diferit la seva figura i l'experiència conjunta del viatge a Barcelona. Picabia funcionava en aquell moment com el pivot que permetia a Breton donar l'esquena al dadà i orientar-se cap al surrealisme. L'altre text, la conferència pronunciada a l'Ateneu, tancava el llibre i era l'únic de tot el volum en què constava el seu context d'enunciació: «Conferència pronunciada al "Ateneu" de Barcelona, el dia 17 de novembre de 1922».⁹⁶ Segons l'article de Cassanyes, que devia registrar un comentari del mateix Breton en el transcurs de l'acte, el text de la conferència «ben aviat serà editat, ornat de reproduccions i de poemes inèdits dels comentats, cosa que en farà una antologia, fins ara sense parella, de les més noves tendències i llavors

en serà el temps».⁹⁷ Aquesta antologia no es va arribar a fer, però el comentari de Cassanyes ens indica fins a quin punt el text de la conferència era el pal de palla a partir de qual organitzar les experiències d'avantguarda prèvies. Finalment va anar acompanyat de textos de Breton en un volum personal, tot ell orientat a determinar els temes dominants del surrealisme. Molts anys més tard, als *Entretiens* (1952) de Breton amb André Parinaud trobem citat un fragment de la conferència. Curiosament està referenciat de la manera següent: «Les Pas Perdus: Conférence à l'Athénée, Barcelone, le 17 de novembre de 1922».⁹⁸ Trenta anys més tard, el text perdia el títol per recordar-se per sobre de tot com l'experiència de Barcelona.

La memòria de la visita dels francesos al camp literari barceloní

Tret de la recepció que en va fer Cassanyes, l'impacte immediat de l'exposició i la conferència va ser nul. L'arribada del surrealisme a Barcelona, aquell nou impuls que havia promès Breton, encara trigaria uns anys a arribar. De fet, la seva primera recepció a Espanya no va ser pas a Barcelona i, curiosament, la recepció catalana del moviment tindria lloc en revistes de fora de la Ciutat Comtal, com la sitgetana *L'Amic de les Arts* (1926-1929), *Hélix* (1929-1930) de Vilafranca del Penedès i *Art* (1933) de Lleida, que van ressenyar àmpliament les activitats dels pintors i poetes del surrealisme. Cal destacar també el número monogràfic dedicat al surrealisme del barceloní *Butlletí de l'agrupament escolar de l'Acadèmia i laboratori de ciències mèdiques de Catalunya*, núm. 7-9, l'any 1930. En pocs anys l'avantguarda es va convertir en una coordenada de referència dins del camp intel·lectual català. La seva manifestació més radical, el *Manifest Groc* que signaren el març de 1928 Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Muntanyà, ja incorporava entre la nòmina de noms de referència un André Breton que sis anys abans passà sense pena ni gloria per la ciutat. La consolidació del francès va ser tan contundent que el mateix Dalí podia afirmar, el maig de 1928 a *L'Amic de les Arts*, que els noms citats al manifest, «de Picasso a Breton [...] ens sabem de memòria aquests noms».⁹⁹

A *L'Amic de les Arts* trobem de nou Magí Cassanyes, el crític d'art català més interessat en Picabia. Ja al primer número de la nova revista li dedicava un article llarg, a propòsit de la mencionada subhasta de pintures organitzada per Duchamp, entre les quals es trobaven moltes de les exposades quatre anys abans a Barcelona. Cassanyes afirmava que Picabia era «una de les figures més rellevants del moviment d'art modern» i considerava que el nou impuls de l'etapa dels monstres el feia «digne d'entrar en el nombre dels representants de l'expressionisme que

92. William CAMFIELD, *Francis Picabia*, Nova York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970, pàg. 38.

93. Georges ISARLOV, *Picabia Peintre*, París, J. Corti, 1929, pàg. 14.

94. POLIZZOTTI, *Revolution of the Mind...*, pàg. 190.

95. POLIZZOTTI, *Revolution of the Mind...*, pàg. 97.

96. BRETON, *Les Pas perdus...*, pàg. 141: «Conférence à l'Ateneu» de Barcelone, le 17 novembre 1922.»

97. «il en paraîtra bientôt une édition ornée de reproductions et de poèmes inédits des artistes commentés, ce qui en fera une anthologie, sans équivalent actuel, des tendances les plus nouvelles.»

98. BRETON, *Entretiens (1913-1952) avec...*, pàg. 68.

99. Salvador DALÍ, «Nous limites de la peinture (Acabament)», *L'Amic de les Arts*, 25 (maig de 1928), pàg. 196.

és el tret essencial del present moment espiritual».¹⁰⁰ Però no tot eren simpaties vers Picabia dins *L'Amic de les Arts*. Al voltant de la visita del francès a Barcelona a l'estiu del 1927 es va produir alguna tensió polèmica. La recepció d'un catàleg d'una exposició motivà a Cassanyes la redacció d'un article monogràfic, com veiem en una nota breu del número 12, de març de 1927:

Havem rebut un exemplar del sumptuós catàleg de l'exposició Francis Picabia organitzada per Emili Fabre en el Cercle Nàutic de Cannes. Ultra les reproduccions nombroses de tipus espanyols, d'aquarel·les *surreccentes* i una pàgina inèdita del mateix Picabia, hi havem llegit una presentació signada pel supradit Emili Fabre i un estudi a fons de la personalitat sempre tan àgil i inquieta de Francis, escrita per Emeran Clemansin du Maine. M. A. Cassanyes dedicarà aviat un article a l'art superrecent del famós Picabia.

Uns mesos després, en el número 17 del mes d'agost podia veure's el debat que la figura de Picabia suscitava. D'una banda, la revista anunciava breument la visita del francès a Barcelona. De l'altra, Sebastià Gasch, que n'havia fet una menció respectuosa en el número 3, de juny de l'any anterior, ara li dedicava uns comentaris agressius:

Cal destruir el mot avantguardisme. Cal foragitar-lo. I cal aclarir per sempre que no defensem la modernitat, ni la revolució, ni les posicions avençades. Les nostres campanyes són afer de bo o dolent. Defensem la qualitat, vingui de dreta, vingui d'esquerra. Picasso no és bo perquè pinta modern. Per bé que pinti modern, Picabia serà sempre dolent.¹⁰¹

La mateixa pàgina on es podien llegir aquestes paraules començava un llarg article de Magí Cassanyes en el qual polemitzava explícitament amb Gasch a propòsit d'un article que aquest havia publicat al diari *La Veu de Catalunya*. Cassanyes, fent valer una erudició impressionant sobre els artistes d'avantguarda europeus, no només celebrava Picabia, sinó que l'emprava contra els surrealistes catalans en denunciar

el trist paper de molts de companys nostres donats, amb rara devoció (fóra més ben dit amb rares aptituds de mico), digna d'un millor emprament, a seguir sense control l'última novetat de París, la darrera moda pictòrica de Montparnasse, mal restin en llur baladreig una mica a rerassaga, com esdevé ara als conreadors del superrealisme com última nova, depassats ja pel superrecentisme del nostre car i admirat amic Picabia.¹⁰²

Deu anys després de la seva primera arribada a Barcelona, Francis Picabia havia aconseguit no només despertar alguna simpatia, com la de Cassanyes, sinó per fi ser discutit per qüestions purament artístiques.

La consolidació de les avantguardes a Barcelona no va arribar fins als anys trenta. Un punt d'inflexió van ser les activitats de l'Agrupació d'Amics de l'Art Nou (ADLAN) a partir de l'any 1932. El desembre de 1934, l'ADLAN va organitzar un número extraordinari de Nadal de la revista *D'Ací i d'Allà* dedicat a l'art del segle xx. Hi trobem de nou el grup de *L'Amic de les Arts* amb articles de fons. Magí Cassanyes escrigué «Vers la màgia», on parla de Dalí i Miró, i «Dalí», on cita a Breton i el surrealisme; J. V. Foix escrigué l'article dedicat a «Dada», en el qual indicava erròniament l'arribada de Picabia a Barcelona, el seu ingrés al dadaisme i que la publicació de *391* havia tingut lloc el 1919. L'equívoc retrospectiu s'explica per l'impacte posterior del dadaisme i el surrealisme. Sebastià Gasch, a qui mai va agradar Picabia, va fer-se càrrec de l'article dedicat a «L'art d'avantguarda a Barcelona», on no podia faltar una menció a «la discutida Exposició Picabia de 1922, presentada per A. Breton». I continuava ressenyant la presència del que hem anomenat «la formació dels fills d'Abraham» a Barcelona: «I durant la guerra, molts avantguardistes estrangers s'instal·laren a la nostra ciutat. Entre aquests, cal citar el famós i esmentat Picabia que, el 1917, feia sortir a Barcelona la revista "391", òrgan del moviment Dadà. No cal insistir sobre la importància d'aquest fet».¹⁰³

Segons Santos Torroella, Salvador Dalí —conscientment o inconscientment— va recollir el testimoni de Picabia. No només hi veu similituds en la provocació i la capacitat de crear hostilitat, sinó en la mateixa obra, en els «aparells» dalinians de mitjan anys vint i la fascinació pel *pompier* o el kitsch. L'entrada de Dalí en el moviment surrealista va ser torbadora i destructiva, «la introducció del cavall de Troia del dadaisme i, per tant, la revanxa de Picabia» (Santos Torroella 1985a: 59). La conferència que va pronunciar Dalí el 22 de març de 1930 a l'Ateneu Barcelonès, «Posició moral del Surrealisme», publicada al núm. 10 de la revista *Hèlix*, de març de 1930, n'és tota una fita.

Però la consagració de Francis Picabia a la memòria cultural de Barcelona no va tenir lloc fins a l'any 1952. Una nova generació d'artistes, el grup Dau al Set, integrat per Joan Brossa, Arnau Puig, Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies i Joan Josep Tharrats, va decidir dedicar el número d'agost-setembre de la seva revista a commemorar el trentè aniversari de l'exposició de 1922. Van posar per títol al número *Fixe. 391. Francis Picabia*. Es tracta d'un volum amb prou feines de 16 pàgines que ha esdevingut fonamental. La coberta és

100. Magí Albert CASSANYES, «Vida artística internacional», *L'Amic de les Arts*, 1 (abril de 1926), pàg. 3.

101. Sebastià GASCH, «Guerra a l'Avantguardisme!», *L'Amic de les Arts*, 17 (agost de 1927), pàg. 70.

102. CASSANYES, «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern», *L'Amic de les Arts*, 17 (agost de 1927), pàg. 71.

103. Sebastià GASCH, «L'art d'avantguarda a Barcelona», *D'Ací i d'Allà*, vol. xxii, 179 (desembre de 1934), núm. extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle xx, pàg. 66.

obra de Tharrats, elaborada a partir de diverses produccions de Picabia. Hi col·laboren amb textos Gabrielle Buffet, Marcel Duchamp, Jean Van Heeckeren, Jacques-Henri Lévésque i el coordinador del volum Michel Perrin. Olga Picabia va aportar un «Photomontage poème». L'homenatge anava acompanyat de tres poemes del mateix Francis Picabia i d'«Extraordinaire», un conjunt d'onze reproduccions de quadres, alguns d'ells destruïts.

És evident, doncs, que un esdeveniment que passà per alt, quan no va ser menystingut, en els cercles intel·lectuals de Barcelona, marcaria el sentit de l'art modern de la capital catalana. Com una llavor que trigaria a germinar, no va reaccionar productivament amb l'entorn fins que no es van donar les condicions adequades. Un cop articulada el camp intel·lectual als anys trenta, la visita de novembre de 1922 es va convertir en una coordenada clau de la història de l'art d'avantguarda. A Barcelona ha assolit la pàtina mítica d'un origen. A París, es recorda com un moment de la història cultural. En aquest doble sentit cal entendre la museïtzació de l'exposició de Picabia a les Galeries Dalmau i de la conferència de Breton. L'any 1996, el Centre Georges Pompidou va presentar del 7 de maig a l'1 de juliol l'exposició «Francis Picabia, galerie Dalmau, 1922». Una part de les obres havien estat exposades dins la «Secció Dalmau» de l'exposició «Màquines i Espanyoles», celebrada a l'IVAM de València i a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Aquell any, l'eix Barcelona-París es reactivava per commemorar una de les seves pròpies manifestacions històriques.

La Barcelona fantasiejada dels escriptors francesos: el cabaret, estudi d'un mitema

Roxana Nadim

Ja fa temps, molt de temps, vaig ser una francesa a Barcelona. Era professora de lletres al Liceu Francès i estudiava a la Universitat, aquella Universitat en què els tarongers em produïen l'efecte d'un suau encantament. Els meus anys barcelonins van ser evidentment feliços i divertits. Tenia 20 anys i encara pensava que podria conquerir el món, viure molt de pressa i morir jove. Però els meus anys barcelonins també van ser, sobretot, de molt d'estudi i gran seriositat: estudiava, em guanyava la vida i aprenia a ser autònoma. Avui m'agrada dir que em vaig fer gran a Barcelona. Quan vaig tornar a França, nostàlgia obliga, vaig començar a llegir novel·les sobre Barcelona. I Barcelona va esdevenir, naturalment, el meu àmbit de recerca. Quina no va ser la meua sorpresa, aleshores, en llegir una Barcelona que em resultava estranya, una Barcelona feta de prostitutes, de malfactors i de mariners americans trompes a la Rambla. Per a mi, el Barri Xino es deia el Raval i hi anava per treballar a la Biblioteca de Catalunya o per menjar amb amics a Casa Leopoldo. Hi havia, és clar, traficants a les cantonades, algunes prostitutes, un bar on es podia beure absentia, però la gentrificació del barri ja estava en marxa. Fa quinze anys d'això. Acabava de tornar a París i em preguntava què se n'havia fet, de la Barcelona canalla. Aquesta Barcelona canalla que no he deixat de buscar des de llavors.

Efectivament, al començament del segle xx, el Barri Xino va ser un sector una mica pobre, una mica brut, una mica malfactor i Josep Maria Planes, Paco Villar, Sebastià Gasch, Lluís Permanyer han escrit pàgines i llibres absolutament apassionants sobre la història d'aquest barri.¹ Però sobretot va ser el suport de somnis i fantasies i, en aquesta construcció imaginària, els escriptors francesos hi van tenir un paper destacat. Una passejada per unes quantes novel·les franceses escrites entre la fi dels anys 1920 i el començament dels anys 1940 que s'esdevenen a Barcelona permetrà entendre com va néixer aquesta imatge turbulenta de la ciutat.

1. Josep Maria PLANES, *Nits de Barcelona*, Barcelona, Proa, 2001 [Llibreria Catalonia, 1931, 2003 (reedició)]; Paco VILLAR, *Historia y leyenda del Barrio Chino, 1900-1992*, Barcelona, Edicions La Campana, 1996; Sebastià GASCH, *Les Nits de Barcelona*, Barcelona, Pòrtic, 1969 i *Barcelona de nit, el món de l'espectacle*, Barcelona, Parsifal, 1997; Lluís PERMANYER, *Cites i testimonis sobre Barcelona: la ciutat viscuda i jutjada per personatges no catalans al llarg de 2000 anys*, Barcelona, La Campana, 1993.

En aquest laberint de textos, d'imatges i de veus hi ha un fil per guiar-nos: el cabaret, perquè el cabaret és un dels mitemes, és a dir un dels elements essencials, significants, estructuradors del que podríem anomenar el mite literari de Barcelona.

Barcelona, una ciutat situada en algun lloc entre Andalusia i Montmartre

Barcelona és una ciutat moderna, rica, industrial, situada als antípodes de l'Espanya eterna dels orientalistes. Precisament per això no atreu els escriptors romàntics francesos. Considerem el cas de Théophile Gautier i Eugène Piot. Emprenen junts un viatge a Espanya i Gautier el relata per a la revista *La Presse*, d'Émile Girardin. Els articles s'apleguen amb el títol, senzill però evocador, de *Voyage en Espagne*. Els dos homes surten de París el 5 de maig de 1840 i no hi tornen fins al 7 d'octubre de 1840. El recorregut que fan pel país és força clàssic: entren a Espanya per Irún, tot seguit visiten Burgos, Valladolid, Madrid i Toledo, i es dirigeixen cap a Andalusia, on fan estada de bona gana. A continuació remunten fins a València i només passen «quelques heures» a Barcelona, suficients, però, per adonar-se amargament que «le type espagnol n'y est presque plus sensible»² i que «l'on pourrait se croire dans une ville de France».³ Barcelona, industrial i industriosa, no els interessa perquè l'Espanya que busca Gautier, aquella amb què somia, amb què fantasieja, és exòtica, oriental, moresca, gitana... Gautier és feliç a Sevilla, per exemple, quan, prop de la *puerta de Triana*, veu gitanes de sensualitat animal i provocativa. Sis anys després de Gautier, Alexandre Dumas viatja a Espanya i també para atenció en la sensualitat de les gitanes quan assisteix, per exemple, a un espectacle de dansa improvisat:

La danseuse piaffe, bas du pied, hennit comme une cavale en amour; elle s'approche de chaque homme, s'en éloigne, s'en rapproche encore, le chargeant de ce fluide magnétique qui jaillit à flots de son corps échauffé par la passion.⁴

Aquesta Espanya, la que excita els joves intel·lectuals francesos, la que afavoreix la ruptura d'una sèrie de tabús, se situa a milers de quilòmetres de Barcelona. Això no obstant, unes dècades més tard es constata un nou interès per Barcelona en els artistes francesos.

A partir de la Primera Guerra Mundial, els artistes francesos comencen a anar a Barcelona. Espanya no intervé en el conflicte mundial i Barcelona, al

segle XIX, s'ha enriquit considerablement tant en el camp econòmic com en el cultural. L'Exposició Universal de 1888, el pla Cerdà, el corrent modernista... han contribuït a fer de Barcelona una autèntica capital cultural. S'han establert relacions d'amistat i de treball entre els artistes de les dues ciutats i, quan esclata la guerra, Barcelona apareix com el refugi natural d'artistes i financers, però també de pacifistes i d'estafadors de tota mena. Barcelona esdevé llavors, per als francesos, un suport de relats i un suport de somnis i, a poc a poc, substitueix Andalusia com a imatge de l'exotisme espanyol. Perquè, no ens hem d'enganyar, els nostres escriptors francesos continuen sent uns orientalistes incorregibles i és per això que les seves passejades per la ciutat els condueixen indefectiblement cap als barris tèrbols, els barris populars i populosos. Així, el Barri Xino, amb el seu seguit de bordells, putes i cabarets, el seu ambient sòrdid i miserable, és una etapa ineludible per als escriptors francesos que s'interessen per Barcelona a partir dels anys 1910-1920. Evidentment, en aquesta època hi va haver artistes catalans que es van interessar pel Barri Xino i que en van fer matèria de creació. Penso en Juli Vallmitjana o Isidre Nonell. Però quan els francesos s'apoderen del Barri Xino en fan un autèntic motiu literari i, repetint contínuament les mateixes imatges, construeixen una visió estereotipada de Barcelona. Tal com assenyalava Manuel Vázquez Montalbán, «la ciudad pecadora, portuaria, torva se quedaría esperando a que llegaran los novelistas franceses a codificarla».⁵ El clímax barceloní és, en termes de Montalbán, un «code» i, en aquest «code», en aquest segon llenguatge —el mite és un llenguatge segons deia Roland Barthes— el cabaret ocupa un lloc destacat.

En efecte, a través de les escenes de cabaret veiem com es modifica la visió que els francesos tenen de Barcelona. A *La Petite Infante de Castille*, un text d'Henry de Montherlant de 1929, Barcelona és una ciutat moderna, una ciutat del nord. El narrador arriba a Barcelona en tren des del sud d'Espanya. Per la finestra observa el paisatge i declara:

À mesure qu'on approchait de Barcelone, on voyait une campagne industrielle, des villas «coquettes», des autos sur les routes, et même —spectacle d'une modernité inouïe, quasi incroyable en Espagne— une jeune fille à bicyclette! Dans le train, les gens de la campagne, si bruyants tantôt, si farauds, maintenant la bouclaient, se sentaient tout petits, comprenant que leur heure était passée.⁶

2. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, París, Gallimard (Folio), 1981, pàg. 449.

3. GAUTIER, *Voyage en Espagne...*, pàg. 449-450.

4. Alexandre DUMAS, *De Paris à Cadix*, París, Éditions François Bourin, 1989, pàg. 400.

5. Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, Alberto Giorgio CASSANI (pref.), *Le Barcellone perdue di Pepe Carvalho*, Milà, Edizioni Unicopli, 2000: «la ville pécheresse, portuaire, torve devra attendre que les romanciers français viennent la codifier».

6. Henry DE MONTHERLANT, *La Petite Infante de Castille*, París, Gallimard, 1954 [1929], pàg. 30.

Tanmateix, tan bon punt trepitja el sol barceloní, no pot estar-se d'anar a un dàncing, ell que confessa no freqüentar mai aquesta mena de llocs a París. Així doncs, al diable els museus, al diable la modernitat! El que atreu el nostre narrador són les ballarines dels cabarets. Li cedeixo la paraula:

Quand les danseuses s'avancèrent sur la passerelle qui, au-delà des musiciens, venait côtoyer le premier rang des spectateurs, et qu'elle se trouva à un mètre de moi —j'avais choisi mon fauteuil dans ce but, —je me mis à trembler de désir comme l'hiver, si on ouvre la fenêtre, on se met à trembler de froid. À un mètre de moi, ses jambes et ses cuisses nues! [...] Alors le mouvement de volupté qui, depuis qu'elle s'était rapprochée sur la passerelle, avait germé en moi comme la pointe tendre d'une plante, atteignit à son paroxysme. Là, sur mon fauteuil, je sentis une exaltation bien connue, puis un épanouissement, puis un étourdissement, puis une faiblesse, puis une sécheresse et quelque chose de morose qui ne cessa plus de m'occuper, comme si dans mon être on venait de mettre en veilleuse une lumière auparavant resplendissante. [...] Il n'y avait pas de doute: j'avais possédé la petite fille.⁷

En aquest text de Montherlant apareixen alguns dels *topoi* de l'Espanya eterna, de l'Espanya d'Hugo, Gautier o Dumas. El narrador, per exemple, s'enamora d'aquesta jove ballarina gitana i l'anomena la «petite infante de Castille» en referència a un romance. Però aquí ja hi ha una altra cosa. En aquest cabaret s'acaba de produir una escena de sexe: desig, erecció, ejaculació. No cal dir res més. Però tot es diu amb paraules encobertes.

El mateix any que Montherlant, Francis Carco escriu també sobre Barcelona. A *Printemps d'Espagne*, explica un viatge a Espanya i dedica els dos últims capítols de l'obra a Barcelona. De la mateixa manera que Dante era guià per Virgili, Carco és guià en el seu periple per Gautier, al qual no deixa de referir-se. I, en efecte, les herències orientalistes es troben ben presents a la ploma de Carco, que també transposa elements andalusos a Barcelona. Però hi ha una gran novetat: la Barcelona de Carco fa bona olor de bohèmia parisenc. Bohèmia abans que res perquè, a Barcelona, Carco visita Miguel Utrillo, el pare del pintor de Montmartre Maurice Utrillo. Junts, evocuen París i la gent que estimen: Picasso, Lautrec, Renoir, Satie, Rusiñol. I bohèmia al capdavant perquè Carco és un habitual de la nit i del seu seguici de diversions i, amb un entusiasme molt real, freqüenta cabarets i dàncings amb noms parisencs: Moulin Rouge, Bataclan, Folies Bergère.⁸ En els cabarets, el que està de moda és el flamenquisme, però,

contràriament a l'heroi de la novel·la de Montherlant, Carco no s'excita amb les ballarines gitanes. «El diablo sabe más por viejo que por diablo.» En francès diríem: «Ce n'est pas au vieux singe qu'on apprend à faire la grimace». Així, de Montherlant a Carco, el nostre cabaret barceloní sembla situar-se algun lloc entre Andalusia i Montmartre.

La Criolla, «une des curiosités connues de Barcelone»

L'any 1926, el periodista català Francesc Madrid, presentint la importància que el Barri Xino podia tenir en les lletres, escriu: «el dia que hi hagi una novel·la del districte V, hi haurà una literatura de possible traducció i universalització. Abans no, de cap manera».⁹ I el Barri Xino (el districte cinquè) s'ha acabat imposant com un motiu essencial de la novel·la de Barcelona. L'any 1931, Josep Maria Planes, un personatge pintoresc, col·laborador de la revista *Mirador*, corresponsal de la *Publicitat* a París, gran noctàmbul, que va ser assassinat l'any 1936 per membres de la FAI, va dedicar una obra coneguda des d'aleshores a les nits barcelonines: *Nits de Barcelona*. El llibre té un prefaci de Josep Maria de Sagarra que, a *Vida privada* (1932), també dedica unes quantes pàgines memorables al Barri Xino. En aquest prefaci Sagarra evoca les nits barcelonines:

Les nits de Barcelona poden ésser com les nits de Marsella o de Budapest o les nits de Chicago o les nits de Nàpols. [...] Poden ésser tot el que es vulgui, però per mi seran sempre les nits més tèbies, més platejades, més tornassolades, més fines d'enciam i de pebre, i això per la senzillera raó que Barcelona és als meus ulls una mena de madrepòria flexible voltada de sal pura i d'estrelles fosforescents.¹⁰

Les nits de Barcelona podrien ser com les d'altres ciutats, però no, les nits barcelonines són una matèria flexible, pura, estrellada, brillant. Són, al capdavant, un dipòsit d'imatges, un dipòsit de metàfores. Aquesta és la particularitat del Barri Xino (perquè les nits de Barcelona es confonen evidentment amb els llocs canalles), és un espai de creació, un espai en el qual es poden sustentar els imaginaris. Més endavant del prefaci, Sagarra, hereu d'un pensament modern, critica el treball: «El treball és la cosa més poc artística, més poc intel·ligent que

7. MONTHERLANT, *La Petite Infante...*, pàg. 58-59.

8. FRANCIS CARCO, *Printemps d'Espagne*, París, Albin Michel, 1929, pàg. 252.

9. FRANCESC MADRID, «Crònica. El Districte V», *L'Esquella de la Torratxa*, 1926: «le jour où il y a aura un roman du cinquième district, il y aura une littérature traduisible et qui aura une portée universelle. Avant non, en aucune façon.»

10. JOSEP MARIA DE SAGARRA (pr.), dins JOSEP MARIA PLANES, *Nits de Barcelona...*, pàg. 8: «Les nuits de Barcelone peuvent être comme celles de Marseille, de Budapest, de Chicago ou de Naples. [...] Elles peuvent être ce qu'on veut, mais pour moi elles seront toujours les nuits les plus tièdes, les plus argentées, les plus moirées, de fines feuilles de laitue avec du poivre. Et cela pour la simple raison que Barcelone est, à mes yeux, une sorte de corail souple entouré de sel pur et d'étoiles fluorescentes.»

es coneix».¹¹ Els artistes, segons ell, estan desconnectats del món del treball i, per tant, naturalment inclinats a la nit perquè de vegades necessiten un espai públic, un espai d'intercanvi amb els seus semblants. La nit esdevé llavors el seu terreny de joc, la nit és aquell moment en què poden estar dins el món: «Els que aprofiten més la nit a Barcelona són els turistes, els lladres, els poetes, les prostitutes, la gent que no té ni un cèntim i la gent que té un excés de fortuna.»¹² Aquesta gent que viu al costat del públic són autèntics artistes, perquè són els que tenen allò que Sagarra anomena un «temperament artístic». El Barri Xino, amb els cabarets, les putes i els neons lluminosos, està en aquest aspecte íntimament lligat a la idea de creació.

Tanmateix, aquesta matèria literària queda superada tot just inventar-la. Evidentment, aquí no es pretén de cap manera elaborar una cronologia estricta. Els textos se segueixen a un ritme que no és el de l'encadenament dels esdeveniments. El temps de la literatura és el dels imaginaris, un temps que de vegades es retreu o es dilata, un temps que de vegades es repeteix. En el nostre avanç observarem tanmateix que els cabarets de Barcelona perden brillantor molt ràpidament. A *La bandera*, de Pierre MacOrlan (1931), el personatge principal, Pierre Gilieth, deixa França i se'n va cap a Barcelona fugint d'un crim comès a Rouen i després s'allista a la legió estrangera espanyola. Durant el seu moment barceloní, acudeix diverses vegades a cabarets i sobretot al molt famós i ineludible cabaret del carrer del Cid: La Criolla. Però La Criolla és descrita com un lloc d'allò més depriment:

Gilieth se crut dans une gare peuplée d'émigrants, saturés d'alcool. Un orchestre infernal tantôt mécanique, tantôt humain distribuait automatiquement les blues et les fox-trot. Une toute jeune fille, un verre à la main, dansait toute seule en simulant les tristes images que son ivresse provoquait dans son imagination. Adossés aux piliers de la salle, des matelots à pompons rouges sur le bonnet se groupaient comme pour une bagarre.¹³

Finalment esclata una baralla. Gilieth, que n'ha vist d'altres, se'n va. El seu pas per La Criolla no ha estat ni eròtic ni divertit.

És una imatge força similar de La Criolla que la procedent de la ploma de Georges Bataille a *Le Bleu du ciel*, una novel·la dedicada a la insurrecció barcelonina d'octubre de 1934. Les circumstàncies en què va escriure l'obra són

bastant sorprenents. El mes de juny de 1934, André Masson¹⁴ i la seva dona, Rosa Maklès, s'instal·len a Tossa de Mar i reben regularment els seus amics de París: Michel Leiris, Georges Limbour, Georges Bataille... Aquest últim és amic íntim de Masson i durant una estada a Tossa escolta el testimoniatge de Masson sobre la insurrecció barcelonina d'octubre de 1934 a la qual ha assistit. Aquest testimoniatge és a la base de la novel·la de Bataille. D'altra banda, el mateix any de la insurrecció barcelonina, Bataille ha visitat a Roma l'exposició commemorativa de la presa del poder pels feixistes italians i, inquiet per l'ascens dels feixismes a Europa, projecta escriure un text teòric sobre aquest assumpte. El relat de Masson es barreja llavors amb el projecte inicial de Bataille i així és com la novel·la *Le Bleu du ciel* veu la llum l'any 1935. Però Bataille no està satisfet del seu manuscrit i no el publica. Prop de dues dècades més tard, rellegeix la insurrecció de 1934 en vigílies de la Guerra Civil espanyola i de la Guerra Mundial i considera que aquest esdeveniment era un dipòsit de «signes annonciateurs».¹⁵ Es decideix a publicar-lo l'any 1957. *Le Bleu du ciel* posa en escena un personatge francès: Troppmann, el nom del qual indica el seu gust per l'excés. La novel·la comença a Londres on Troppmann es troba en companyia d'una de les seves amants, Dorotea, coneguda com Dirty per raó de la seva inclinació a totes les formes de transgressió: social, sexual... Posteriorment trobem Troppmann a París, la ciutat on viu, i finalment de viatge a Barcelona, Trèves i Frankfurt. El pas per Barcelona és fonamental tant des del punt de vista diegètic, atès que el personatge hi viu experiències importants, com de l'economia general de l'obra ja que aquest passatge és bastant llarg i ocupa una posició central. Troppmann arriba a Barcelona el 4 d'octubre de 1934, és a dir, el dia abans de la vaga general. Hi troba amics que han pres partit pels obrers catalans que li expliquen la situació. La ciutat està amarada d'una estranya atmosfera prerevolucionària, és l'avantsala de la tragèdia, el lloc «où l'on attend»¹⁶ com el definia Roland Barthes. A mesura que els disturbis augmenten, a mesura que ressonen els trons, el personatge principal és envaït per un profund sentiment d'angoixa o, més exactament, per un sentiment d'inquietant estranyesa. En aquest clima polític i en aquest estat emocional acudeix unes quantes vegades a cabarets i dancings. Va dos cops a La Criolla, visita obligada per a un viatger a Barcelona i passatge obligat per a una novel·la de Barcelona. «La Criolla est en effet l'une

11. SAGARRA (pr.), dins PLANES *Nits de Barcelona...*, pàg. 8: «Le travail est la chose la moins artistique, la moins intelligente qui soit».

12. SAGARRA (pr.), dins PLANES *Nits de Barcelona...*, pàg. 9: «Ceux qui profitent le plus de la nuit à Barcelone, ce sont les touristes, les voleurs, les poètes, les gens qui n'ont pas un sou et ceux qui en ont trop.»

13. Pierre MAC ORLAN, *La Bandera*, París, Gallimard, 1931, pàg. 25.

14. Per a l'estudi precís de les relacions que van mantenir Masson i Bataille amb Espanya, vegeu: Didier OTTINGER, «Masson et Bataille dans la nuit espagnole», dins *Catalogue de l'Exposition Paris-Barcelone, de Gaudí a Miró*, París, Réunion des musées nationaux / Barcelona, Museu Picasso, 2001.

15. Georges BATAILLE, *Le Bleu du ciel* (1935), París, Edicions 10/18, 2001 [1a ed.: París, Jean-Jacques Pauvert, 1957], pàg. 12.

16. Roland BARTHES, *Sur Racine*, Seuil (Points), París, 1963, pàg. 16.

des curiosités connues de Barcelone»,¹⁷ diu Troppmann. Mira els ballarins i les ballarines que desfilen per l'escenari i troba que l'espectacle «manqu[e] de charme»,¹⁸ que és grotesc. Posteriorment, en un altre cabaret, Troppmann descriu el miserable espectacle del qual és testimoni:

Ces filles étaient à peu près jeunes, mais laides, habillées de robes misérables. Elles étaient maigres, mal nourries: les unes somnolaient, d'autres souriaient comme des sottés, d'autres subitement, donnaient des coups de talon précipités. Elles poussaient alors un *olle* sans écho. L'une d'elles, vêtue d'une robe de toile bleu pâle, à demi passée, avait un visage maigre et blême sous la chevelure filasse: évidemment, elle mourrait avant quelques mois.¹⁹

El cabaret barceloní ha deixat de ser, per al viatger francès, una diversió alegrement impúdica. No. El cabaret, d'ara endavant, és un lloc miserable i kitsch on Eros i Tànatos flirtegen amb l'*España casposa*.²⁰ El Barri Xino i els seus cabarets ja no fan somiar els viatgers francesos, però aquests espais es van imposar, tanmateix, durant algunes dècades i de manera duradora en els imaginaris com a elements inherents a Barcelona.

«Voici l'époque de ma vie la plus misérable»

Quan, l'any 1949, Jean Genet escriu *Journal du voleur*, el Barri Xino és ja un *topos*, un motiu de les novel·les franceses que es desenvolupen a Espanya. El personatge de Montherlant està enlluernat pels cabarets de Barcelona, Carco és un habitual d'aquesta mena d'establiments, Gilieth i Troppmann s'avorreixen mortalment a la Criolla, com si fossin conscients d'arribar-hi massa tard i de trepitjar les empremtes deixades per altres personatges. No obstant això, el Barri Xino descobreix una nova ressonància, una nova música en la ploma de Genet.

Als 18 anys, Jean Genet s'allista a la infanteria de marina colonial i és destinat a Damasc. A partir d'aquell moment emprèn una autèntica successió de viatges. Viatges amb l'exèrcit i, tot seguit, després de desertar al començament dels anys 1930, viatges erràtics, vagarejos per Europa, i, més tard, viatges de caràcter polític a Palestina per veure Leila Shahid i Iàssir Arafat, a Amèrica per visitar els Black Panthers. *Journal du voleur* relata dos viatges: un primer viatge a Espanya en el transcurs dels anys 1933-1934 i un segon viatge, l'any 1936-1937, per una

desena de països europeus (Itàlia, Albània, Iugoslàvia, Txecoslovàquia, Polònia, Alemanya, Bèlgica...). A l'episodi espanyol, Barcelona i, més particularment, el Barri Xino ocupen un lloc destacat perquè és on s'inicia el que Juan Goytisolo anomena «processus de subversion intime».²¹ La infància de Genet és coneguda: va ser abandonat en néixer, lliurat a l'assistència pública i posteriorment a una família d'acollida al Morvan, després d'alguns robatoris aterra a la colònia agrícola penitenciària de Mettray, un centre penitenciari per a nens al qual Michel Foucault, amb l'ajuda de Genet, va dedicar espai a *Surveiller et punir*. Tot seguit venen els empresonaments, nombrosos però de curta durada, a la presó de la Santé. Genet sap de seguida que hi ha dos mons: el món de la norma, de la llei, i l'inframón dels marginats, dels lladres, dels marietes i dels oprimits. Marginat del món normatiu, el del poder legal-racional, aquell en què la violència pot ser legítima (Max Weber), Genet decideix transformar aquesta condemna en elecció i allunyar-se de la comunitat d'homes que l'ha rebutjat. *A Journal du voleur*, escriu: «Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi refusai-je décidément un monde qui m'avait refusé.»²² Així doncs, Genet serà captaire, traïdor, lladre, marieta, prostitut, vagabund... i l'elecció d'aquesta vida, aquesta transformació interior, es produeix a Barcelona, al Barri Xino. L'episodi barceloní és presentat com l'acme de la seva degradació:

Mes vêtements étaient sales et pitoyables. J'avais faim et froid. Voici l'époque de ma vie la plus misérable.

1932. L'Espagne était alors couverte de vermine, ses mendiants. Ils allaient de village en village, en Andalousie parce qu'elle est chaude, en Catalogne parce qu'elle est riche, mais tout le pays nous était favorable. Je fus donc un pou avec la conscience de l'être. À Barcelone, nous fréquentions surtout la calle Médiodia et la calle Carmen. Nous couchions quelquefois six sur un lit sans draps et dès l'aube nous allions mendier sur les marchés.²³

Contràriament als altres personatges francesos als quals he fet referència anteriorment, el personatge de Genet —perquè es tracta efectivament d'un personatge— no és un estranger al Barri Xino, sinó que participa plenament en la vida del barri. I l'escena de cabaret va en aquest sentit ja que, a La Criolla, Genet no és un espectador sinó un transvestit. Stilitano, un macarra del qual s'ha encaterinat

17. BATAILLE, *Le Bleu du...*, pàg. 108.

18. BATAILLE, *Le Bleu du...*, pàg. 107.

19. BATAILLE, *Le Bleu du...*, pàg. 1037-138.

20. N. del t. Així a l'original.

21. Juan GOYTISOLO, «Mendiant et orgueilleux, Genet à Barcelone», dins *Genet à Barcelone*, París, Fayard, 2012, pàg. 15. [Procedent d'un article publicat a *El País* (3 de gener de 2009).]

22. Jean GENET, *Journal du voleur*, París, Gallimard (Folio), 1982 [1949], pàg. 97.

23. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 18-19.

Genet, decideix un dia que aquest últim es buscarà clients en el famós cabaret. Per a Genet, disfressar-se de dona, portar una «toilette»²⁴ diu, és viure l'experiència extrema de la vergonya. *A Journal du voleur* es relaten dues escenes de transvestiment a La Criolla. La primera vegada, Genet, amb ajuda d'un amic espanyol, s'empolaina de «demoiselle»²⁵ i arriba al cabaret. Allà és convidat a la taula d'uns oficials francesos. Amb ells hi ha una senyora que pregunta a Genet, «gentiment, avec indulgence»,²⁶ si li agraden els homes. Presa de ràbia i vergonya, Genet s'aguanta les ganes de bufetejar la senyora i, «pour [s]'en tirer» com ell diu, per venjar-se de l'afront patit, roba un dels oficials. La segona escena a La Criolla és també una experiència vergonyosa i és narrada de manera absolutament teatral. És l'època del Carnaval, per la qual cosa és fàcil disfressar-se. Genet roba uns vestits en un hotel i arriba a La Criolla amb un «jupon andalou», un «corsage», una «mantille» i un «éventail».²⁷ Un coix maldestre s'enreda els peus amb la cua del vestit de Genet i l'esquinça. Es desfà en excuses però el mal ja és fet: el vestit està estripat i el transvestit humiliat. Genet deixa La Criolla entre les riallades dels clients, de les putes i dels transvestits, se'n va fins a la vora del mar i, en un gest amb connotació cerimonial, llença el vestit a l'aigua.

Però aquest episodi barceloní, essencial en l'obra, era una enganyifa. En efecte, en una nota a peu de pàgina es pot llegir: «En relisant ce texte, je m'aperçois avoir placé à Barcelone une scène de ma vie qui se situe à Cadix.»²⁸ A què obeeix, així doncs, aquest artifici? Per què convertir en barceloní un esdeveniment andalús? Perquè Barcelona, per a Genet, no és un espai real al qual es faria referència per analogia. No. La Barcelona de Genet és paradigmàtica, simbòlica, interior. És un paisatge mental, un espai d'introspecció: «mon aventure si, géographiquement elle s'arrêtait à Barcelone s'y devait poursuivre profondément, de plus en plus profondément, dans les régions de moi-même les plus reculées»,²⁹ escriu Genet. Barcelona també és l'espai de l'abjecció, de la degradació, de l'amoralitat, l'espai de la ruptura amb les normes i les convencions, el de l'eros més pur i més violent. Precisament per això Barcelona es confon amb un altre espai simbòlic: la Guaiana, el presidi on es troben «les plus forts», aquells «qui banden, les plus “durs”».³⁰ Barcelona i el Barri Xino, la Guaiana i el presidi són llavors pretextos en sentit estricte del terme, precedeixen el text, són

com un suport per a l'imaginari, són un dipòsit d'imatges i de símbols als quals Genet recorre per compondre el seu personatge, la seva llegenda.

Depuis cinq ans j'écris des livres: je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini. Par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anecdotes mais l'œuvre d'art. Non ma vie mais son interprétation. C'est ce que m'offre le langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende.³¹

«Légende», etimològicament, *legenda*, allò que ha de ser llegit. La vida escrita substituirà a partir d'ara la vida viscuda. Genet, el personatge del lladre, del traïdor, substituirà el Genet repudiat i condemnat per la societat. I aquest procés es produirà mitjançant l'escriptura. I gràcies a l'escriptura Genet podrà tornar al món. En efecte, l'escriptor serà admirat, respectat, santificat. En aquest procés de creació d'un personatge i d'un món, hi ha una primera pedra, la que garanteix uns fonaments sòlids, i aquesta primera pedra és barcelonina, és sens dubte la pedra d'un cabaret del Barri Xino. Hi ha, per tant, un moment barceloní en la història literària i fantasiejada de Jean Genet i un moment Jean Genet en la història del mite literari de Barcelona.

Doncs aquí ho teniu, jo havia acabat trobant els meus canalles. En qualsevol cas, amb Genet n'havia trobat un amb tots els ets i uts. Com ell, jo també m'havia fet gran a Barcelona o, més aviat, jo també havia fet de Barcelona el meu espai interior. Podia tornar a posar-me en moviment. Un viatge, anys més tard, em va portar fins a Larache, una petita ciutat sense gaire interès al sud de Tànger. Genet hi està enterrat al cementiri espanyol que dona a la presó de la ciutat. El cementiri estava tancat amb clau. Una senyora gran va venir a obrir-me i em va dir que, una o dues vegades l'any, havia d'obrir a gent que, com jo, volia recollir-se davant la tomba de l'escriptor. Genet, el príncep dels canalles, ja no és d'aquest món. I el seu espai, el Barri Xino, ha desaparegut amb ell. En una conversa, Romà Gubern insistia sobre l'abast mític del Barri Xino i explicava una petita anècdota que us lliuro a tall de conclusió: «Era un espai mític. Paul Morand, Pieyre de Mandiargues... Un dia anàvem caminant amb Juan Goytisolo, Vázquez Montalbán i algú més pel Xino, tots fascinats amb les putes, i Goytisolo va dir: “Qué pena que un día tendremos que destruir todo esto”».³²

24. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 74.

25. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 75.

26. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 76.

27. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 76.

28. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 77.

29. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 34.

30. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 11.

31. GENET, *Journal du voleur...*, pàg. 232-233.

32. Patricia GABANCHO, *La Postguerra cultural a Barcelona (1939-1959)*, Barcelona, Editorial Meteora, 2005, pàg. 102.

Nota sobre els autors

Marc Audí (Université Bordeaux-Montaigne)

Doctor en Estudis Romànics per la Université Paris-Sorbonne i en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona, professor de Literatura Catalana a la Universitat de Bordeus, els seus àmbits de recerca principals són la poesia catalana contemporània —amb articles sobre J. V. Foix i Josep Carner, entre d'altres— i la poesia experimental —molt especialment, l'obra de Joan Brossa, sobre qui ha publicat diversos articles en revistes especialitzades—. Amb Glòria Bordons i Lis Costa ha dirigit l'obra col·lectiva *Poesia experimental: poètiques, crítica i recepció* (2019).

Enric Bou (Università Cà'Foscari Venezia)

Catedràtic de Literatura Catalana i Espanyola a la Universitat de Venècia, anteriorment ha estat professor a la Universitat de Barcelona i la Brown University. Ha publicat, entre altres llibres, *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya* (1989), *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques* (1993), *Daliccionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí* (2004), *Desviacions: prosas de viatge* (2013) i *La invenció de l'espai: ciutat i viatge* (2013). Ha tingut cura de l'edició literària de les *Obras completas* de Pedro Salinas.

Christophe Charle (ENS-Paris, Université Paris I)

Catedràtic a l'École Normale Supérieure i a la Université Paris I; director de l'Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine, és un dels principals investigadors sobre història intel·lectual i història de les capitals culturals. Entre els seus llibres més importants cal destacar *Naissance des «intellectuels». 1880-1900* (1990), *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée* (1996), *Paris, fin de siècle. Culture et politique* (1998), *La crise des sociétés impériales: France, Allemagne, Grande-Bretagne, 1900-1940. Essai d'histoire sociale comparée* (2001) i *Le Siècle de la presse (1830-1939)* (2004). En l'àmbit de la reflexió sobre capitals culturals ha coordinat *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes: XVIIIe-XXe siècles* (2002), *Capitales européennes et Rayonnement culturel: XVIIIe-XXe siècle* (2004) i *Le temps des capitales culturelles: XVIIIe-XXe siècles* (2009).

Joaquim Coll i Amargós

Doctor en Història contemporània per la Universitat de Barcelona, el seu àmbit de recerca principal ha estat la història dels intel·lectuals a Catalunya a començaments del segle xx. Els seus principals treballs són *El catalanisme conservador davant l'afer Dreyfus* (1994), *Narcís Verdaguer i Callís (1862-1918) i el catalanisme possibilista* (1998, en col·laboració amb Jordi Llorens i Vila) i *Els quadres del primer catalanisme 1882-1900* (2000). També ha coordinat l'obra col·lectiva *L'Ateneu i Barcelona: un segle i mig d'acció cultural* (2006).

Silvia Coll-Vinent (Universitat Ramon Llull)

Doctora en Filosofia i Lletres (especialitat en Filologia Catalana) per la Universitat d'Oxford, professora de Literatura Catalana Contemporània i Literatura Anglesa a la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull. La seva recerca principal se centra en la traducció i recepció de la literatura britànica a Catalunya, i també en la crítica literària catalana contemporània i la història intel·lectual. Ha publicat diversos articles sobre Joan Estelrich, la revolució conservadora i Charles Maurras, entre d'altres; entre les seves publicacions cal destacar *G. K. Chesterton a Catalunya i altres estudis sobre una certa anglofília* (1916-1938) (2010).

Montserrat Corretger (Universitat Rovira i Virgili)

Professora de Literatura Catalana a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, el seu àmbit principal de recerca és la relació entre crítica literària i societat a la Catalunya contemporània, entre literatura i consciència històrica i l'exili literari català. Ha dedicat articles a autors com Josep Carner, Domènec Guansé, Vicenç Riera Llorca i Josep Tarradellas, entre d'altres. Els seus principals llibres són *L'obra narrativa d'Alfons Maseras* (1996), *Domènec Guansé, crític i novel·lista: entre l'exili i el retorn* (2011), *Escriptors, periodistes i crítics: el combat per la novel·la (1924-1936)* (2010) i l'edició, en col·laboració amb Francesc Foguet, d'una selecció de l'epistolari de Domènec Guansé, *L'exili perdurable: epistolari selecte* (2019).

Toni Dorca (Macalester College)

Doctor en Filologia per la University of California-Davis, és professor de Literatura Espanyola Moderna a Macalester (Saint Paul, Minnesota). Especialista en literatura espanyola del segle XIX, dirigeix la revista *Anales Galdosianos*. A banda de nombrosos articles sobre el seu camp d'especialització, ha publicat *Volverás a la región: el cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX* (2004) i *Las dos caras de Jano: la Guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós* (2015).

Béatrice Joyeux-Prunel (École Normale Supérieure, Paris)

Doctora en Història per la Université Paris-1-Panthéon Sorbonne, és professora d'Història de l'Art Contemporani a l'École Normale Supérieure de París. Els seus principals llibres són *Nul n'est prophète en son pays?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* (2009), *Les avant-gardes artistiques: une histoire transnationale, vol. 1: 1848-1918* (2016), *vol. 2: 1918-1945* (2017) i *vol. 3: 1945-1968* (2018). Ha editat els volums col·lectius *L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives: sources, outils, bonnes pratiques* (2010) i *Circulation in the Global History of Art* (2015).

Antoni Martí Monterde (Universitat de Barcelona)

Doctor en Literatura Comparada per la Universitat Pompeu Fabra, professor de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat de Barcelona, director del Grup de recerca Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu. Entre les seves publicacions cal destacar *J. V. Foix o la solitud de l'escriptura* (1998), *Poética del Café: un espacio de la modernidad literaria europea* (2007, 2021), *Un somni europeu: història intel·lectual de la Literatura Comparada* (2011) i *El Far de Løndstrup. Assaig sobre la memòria moral els espais* (2015). Els seus darrers llibres són *Joan Fuster: la paraula assaig* (2019), *París, Madrid, Nova York: les ciutats de lluny de Josep Pla* (2019) i *Stefan Zweig: els suïcidis d'Europa* (2020).

Jeanne Moisand (Université Paris I-Panthéon)

Professora d'Història a la Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, a banda de diversos articles en revistes especialitzades ha publicat *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle* (2014) i, com a editora, *Exils entre les deux mondes: migrations et espaces politiques atlantiques au XIXe siècle* (2015) i «*Arise Ye Wretched of the Earth*»: *The First International in a Global Perspective* (2018).

Carolina Moreno Tena (Universitat de Barcelona)

Ha estat professora de Literatura Escandinava a la Universitat de Barcelona i actualment és professora de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada i membre del Grup de recerca Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu. Ha publicat diversos articles sobre l'espai literari nòrdic i autors de literatura escandinava com ara Herman Bang o August

Strindberg. Com a traductora destaquen les seves versions al català, entre d'altres, de Hjalmar Söderberg, Henrik Ibsen, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Per Petterson, Karl Ove Knausgård, Lena Andersson, Jostein Gaarder, Ingmar Bergman, Henning Mankell, Jan Guillou, Steve Sem-Sandberg i Tomas Tranströmer.

Roxana Nadim (Institut d'Études Politiques, Aix-en-Provence)

Doctora en Literatura Comparada per la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle amb una tesi sobre les representacions literàries de Barcelona en la literatura francesa, castellana i catalana des del franquisme fins a l'any 2000. Professora de cultura general a l'Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence i responsable d'afers culturals. Vicepresidenta i directora de CineHorizontes, el Festival de Cinema Espanyol de Marsella. Ha publicat, a més de diversos articles sobre la narrativa de Barcelona, *Le roman de Barcelone: un mythe littéraire interculturel au XXe siècle* (2019).

Ester Pino Estivill (Universitat de Barcelona)

Doctora en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada. Professora de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat de Barcelona i membre del Grup de Recerca de Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu. Ha estat professora de Literatura Catalana a l'École Normale Supérieure (Lyon) i a la Université Paris IV-Sorbonne. El seu àmbit de recerca principal és la recepció del pensament de Roland Barthes en el context hispànic; també ha estudiat el periodisme literari català de la primera meitat del segle XX. És coordinadora dels Séminaires Internationaux Gare de France.

Xavier Pla (Universitat de Girona)

Doctor en Literatura Comparada per la Université Paris-IV Sorbonne, és professor de Literatura Catalana Contemporània i Literatura Comparada. Dirigeix la Càtedra Josep Pla de la Universitat de Girona. Ha publicat nombrosos articles en revistes especialitzades i entre els seus àmbits de recerca es troben l'obra de Josep Pla, Eugeni d'Ors, Joaquim Ruyra, Joan Estelrich, Marcel Proust, Charles Maurras i la figura de l'escriptor periodista. És autor, entre d'altres, de *Josep Pla: ficció autobiogràfica i veritat literària* (1997), *Simenon i la connexió catalana* (2006), pel qual va guanyar el Premi Joan Fuster d'assaig. El seu darrer llibre, en col·laboració amb Francisco Fuster, és *Josep Pla y Miguel Delibes: el escritor y su territorio* (2018).

Diana Roig Sanz (Universitat Oberta de Catalunya)

Doctora en Filologia Hispànica per la Universitat de Barcelona i en Lletres i Ciències Humanes per l'Aix-Marseille Université, actualment és professora i investigadora ICREA a la Universitat Oberta de Catalunya, on dirigeix el grup de recerca d'Estudis Literaris Globals. Els seus àmbits de recerca principals són la crítica literària barcelonina i la premsa cultural europea en el període d'entreguerres, la teoria de la traducció i la sociologia de la literatura des del punt de vista de la història global. La seva última publicació és *Bourdieu después de Bourdieu* (2014).

Joan Safont (Universitat de Girona / Universitat Oberta de Catalunya)

És llicenciat en Dret per la Universitat Pompeu Fabra i màster en Periodisme Avançat i Reportatge per la Universitat Ramon Llull, i Doctor en Ciències Humanes per la Universitat de Girona. Especialista en història intel·lectual de la Catalunya contemporània, a banda de diversos articles en revistes especialitzades, ha publicat, entre d'altres, *Per França i Anglaterra: la primera guerra mundial dels aliadòfils catalans* (2012), *Sabotatge contra Franco* (2017), *PEN català: un exemple de diplomàcia cultural* (2018) i *PEN català i la internacionalització de la cultura catalana* (2018).

Bernat Padró Nieto (Universitat de Barcelona)

Doctor en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universidad de Zaragoza, professor de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat de Barcelona i membre del Grup de recerca Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu. Ha publicat diversos articles sobre César Vallejo, la revista *Alfar* i Lisboa com a ciutat literària. Ha editat *Qui acusa? Figures de l'intel·lectual europeu* (2015) i *l Convenció Ciutadana sobre la Universitat Catalana: cap al IV Congrés Universitari Català* (2017).

Joan Ramon Resina (Stanford University)

Catedràtic d'Estudis Ibèrics i Literatura Comparada, ha publicat, entre d'altres, *La búsqueda del Grial* (1988), *Un sueño de piedra: ensayo sobre la literatura del modernismo europeo* (1990), *Los usos del clásico* (1991), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition to Democracy* (2000), *La vocació de modernitat de Barcelona: auge i declivi d'una imatge urbana* (2008) [ed. en anglès: *Barcelona's Vocation of Modernity* (2009)], *Del hispanismo a los estudios ibéricos: una propuesta federativa para el ámbito cultural* (2009) i ha estat l'editor del volum *Iberian Modalities* (2013). El seu darrer llibre és *Catalunya amb ulls estranyats* (2020).

Eliseu Trenc (Université de Reims)

Ha estat professor a la Université Rennes 2 i a Paris IV-Sorbonne, i és catedràtic d'espanyol a la Université de Reims Champagne-Ardenne. Especialista en història de l'art català dels segles XIX i XX, és membre corresponent a París de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi des del 1993 i de l'Institut d'Estudis Catalans. Entre les seves múltiples publicacions podem destacar *Les Arts Graphiques de l'époque moderniste à Barcelone* (1977), *Les avant-gardes en Catalogne* (1995, amb Serge Salaün), *La prensa ilustrada en España* (1996), *Au bout du voyage, l'île: mythe et réalité* (2001) i *La recepció de la literatura catalana a Europa* (2004, amb Montserrat Roser).

Consell d'Edicions i Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marc Andreu Acebal,
Águeda Bañón Pérez, Xavier Boneta Lorente,
Marta Clari Padrós, Núria Costa Galobart,
Sonia Frías Rollon, Pau González Val,
Laura Pérez Castaño, Jordi Rabassa Massons,
Joan Ramon Riera Alemany, Pilar Roca Viola,
Edgar Rovira Sebastià i Anna Giralb Brunet

Directora de Comunicació

Águeda Bañón Pérez

Directora de Serveis Editorials

Núria Costa Galobart

COL·LECCIÓ PÒSITS

Edició

Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura
Museu d'Història de Barcelona (MUHBA)

MUHBA, Direcció

Joan Roca i Albert

Barcelona-París:

història simbòlica de dues ciutats, 1890-1936.

*Relacions literàries, transferents intel·lectuals
i capitals culturals*

Cristophe Charle i Antoni Martí Monterde (editors)

Coordinació editorial

Bettina Moll

Revisió lingüística i traduccions

Jordi Curell

Disseny i maquetació

Serracatafau

Disseny de la col·lecció

Hermanos Berenguer

Retoc i producció gràfica

Xavi Parejo

Impressió i enquadernació

Mic

Primera edició: octubre de 2022

© de l'edició: Ajuntament de Barcelona,

Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona

© dels textos: els autors i autores esmentats

De les reproduccions autoritzades: © Francis Picabia,
VEGAP, Barcelona, 2022; Fundació Gala-Salvador Dalí,
2022

© de les imatges: Arxiu Fotogràfic de Barcelona (p. 23);
Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges
(p. 90); Arxiu *La Vanguardia* (p. 141); Biblioteca
de Catalunya (p. 113, 121, 124, 138, 162, 198, 242, 268,
270, 282, 288, 289, 326, 337, 353, 369, 370, 374, 375,
376, 378, 385, 403, 424 i 425); Bibliothèque de l'Institut
National d'Histoire de l'Art, París (p. 160 i 161);
Bibliothèque nationale de France, París (p. 126, 128,
249, 366, 367 i 396); Centre de Documentació i Museu
de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona
(p. 112); Cortesia Archivo Lafuente (p. 365, 383, 418,
419, 422, 423, 428, 429 i 437); Cortesia Galerie 1900-
2000, París (p. 420); Cortesia Fundació Josep Pla
(p. 297, 298, 305 i 306); Museu de Montserrat (p. 88);
Museu del Cau Ferrat (p. 90); Photoaisa (88, 91, 144,
145, 149, 372 i 435); © drets reservats (p. 18, 22, 344,
356 i 398)

S'han fet totes les gestions possibles per identificar
els propietaris dels drets de les fotografies.

Qualsevol error o ommissió s'haurà de notificar per
escrit a l'editor i es corregirà en edicions posteriors.

ISBN: B 19857-2022

Dipòsit legal: 978-84-9156-442-3

Direcció de Serveis Editorials
Passeig de la Zona Franca, 66
08038 Barcelona
93 402 31 31

Museu d'Història de Barcelona
Baixada de la Llibreteria, 7
08002 Barcelona
93 256 21 00

barcelona.cat/museuhistoria
barcelona.cat/barcelonallibres

Impress en paper ecològic

Aquesta publicació, fruit del *Simposi Internacional Barcelona-París*, que té com a objectiu estudiar i donar a conèixer les relacions intel·lectuals entre les dues ciutats des de la perspectiva de la literatura comparada, la història comparada dels intel·lectuals i la història cultural, ha comptat amb la col·laboració de les institucions següents:

 institut
ramon llull

 UNIVERSITÉ PARIS I
PANTHÉON SORBONNE



